

LOS ASUNTOS DEL TIPLE COMO “SON”
“ACERCAMIENTO DE LA GUAJIRA CUBANA A LA TÉCNICA DEL TIPLE”

JORGE ANDRÉS LÓPEZ ROCHA

COD: 2014175022

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2021

LOS ASUNTOS DEL TIPLE COMO “SON”

“ACERCAMIENTO DE LA GUAJIRA CUBANA A LA TÉCNICA DEL TIPLE”

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

ASESOR ESPECÍFICO:

OSCAR ORLANDO SANTAFÉ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2021

DEDICATORIA

A mis padres Jorge López y Margarita Rocha por acompañar uno a uno mis pasos en esta carrera llena de gratos momentos y por permitirme soñar desde el ejemplo.

A mis dos compañeras de vida, Nathalia y Celeste, por el apoyo incondicional y ser uno de los principales motivos para seguir trabajando y transformando el entorno.

A mi querido maestro Oscar Orlando Santafé por compartir su conocimiento a lo largo de este camino y disponerse siempre a una charla paciente en pro del proceso.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| LOS ASUNTOS DEL TIPLE COMO “SON” | 1 |
| Tabla de ilustraciones | 5 |
| Introducción | 8 |
| 1. Delimitación del problema..... | 9 |
| 1.1 Construcción del problema..... | 10 |
| 1.2 Justificación | 12 |
| 1.3 Pregunta de investigación..... | 13 |
| 1.3.1 Objetivo general..... | 13 |
| 1.3.2 Objetivos específicos | 13 |
| 2. Metodología | 14 |
| 2.1 Investigación creación | 14 |
| 2.2 Antecedentes..... | 15 |
| 3. El son | 19 |
| 3.1 Géneros del son | 26 |
| 3.1.1 Son montuno | 26 |
| 3.1.2 Changüi:..... | 28 |
| 3.1.3 El sucu – sucu | 29 |
| 3.1.4 Punto cubano..... | 32 |
| 3.1.5 Guaracha | 33 |
| 3.1.6 Bolero son | 35 |
| 3.1.7 Guaguancó | 37 |
| 3.1.8 Chachacha..... | 38 |
| 3.2 Los instrumentos del son:..... | 39 |

| | | |
|-------------------|---|-----|
| 3.2.1 | La guitarra..... | 40 |
| 3.2.2 | El bongo..... | 40 |
| 3.2.3 | Las maracas..... | 41 |
| 3.2.4 | La clave..... | 42 |
| 3.2.5 | El contrabajo..... | 42 |
| 3.3 | El concepto de salsa..... | 43 |
| 3.3.1 | Antecedentes de la salsa en Colombia..... | 46 |
| 3.3.2 | Antecedentes de la música colombiana en Cuba..... | 49 |
| 3.3.3 | El tres cubano..... | 54 |
| 3.3.4 | El tiple..... | 61 |
| 4. | Proceso creativo..... | 73 |
| 4.1 | La guajira-son..... | 73 |
| 4.2 | Mi tiple güajiro..... | 74 |
| CONCLUSIONES..... | | 96 |
| Referencias..... | | 98 |
| ANEXOS..... | | 100 |

Tabla de ilustraciones

| | | |
|----------------|--------------------------------|----|
| Ilustración 1. | Fiesta popular cubana..... | 21 |
| Ilustración 2. | Síncopa del son..... | 25 |
| Ilustración 3. | Partitura de changüi..... | 28 |
| Ilustración 4. | Partitura del sucu sucu..... | 30 |
| Ilustración 5. | Mongo rives..... | 30 |
| Ilustración 6. | Partitura de Punto Cubano..... | 32 |
| Ilustración 7. | Partitura de Punto Cubano..... | 34 |
| Ilustración 8. | Partitura de bolero..... | 36 |

| | |
|---|----|
| Ilustración 9. Partitura de guaguancó..... | 37 |
| Ilustración 10. Partitura de cha cha cha..... | 39 |
| Ilustración 11. La guitarra | 40 |
| Ilustración 12. El bongo | 41 |
| Ilustración 13. Las maracas | 41 |
| Ilustración 14. Las claves | 42 |
| Ilustración 15. El contrabajo | 43 |
| Ilustración 16. El Palladium | 44 |
| Ilustración 17. La fania all stars | 45 |
| Ilustración 18. El tres cubano | 61 |
| Ilustración 19. Partes de tiple | 63 |
| Ilustración 20. Detalle del encordado..... | 64 |
| Ilustración 21. Afinación en do..... | 64 |
| Ilustración 22. Afinación en si bemol | 65 |
| Ilustración 23. Tesitura del tiple..... | 65 |
| Ilustración 24. Rango del tiple | 65 |
| Ilustración 25. Rasgado | 67 |
| Ilustración 26. Guajeo | 68 |
| Ilustración 27. Aplantillado..... | 69 |
| Ilustración 28. Brisado | 70 |
| Ilustración 29. Pulsaciones de la mano derecha..... | 71 |
| Ilustración 30. Pulsaciones en cuerdas dobles | 72 |
| Ilustración 31. Esquema de la guajira | 73 |
| Ilustración 32. Esquema de la guajira | 74 |
| Ilustración 33. Escala cromática..... | 78 |
| Ilustración 34. Alza púa | 78 |
| Ilustración 35. Escala de re menor | 79 |
| Ilustración 36. Mi tiple güajiro compás 1,2 y 3 | 80 |
| Ilustración 37. Diseño melódico..... | 81 |

| | |
|--|----|
| Ilustración 38. Mi tiple guajiro compás 3 | 81 |
| Ilustración 39. Diseño melódico..... | 82 |
| Ilustración 40. Mi tiple güajiro introducción | 82 |
| Ilustración 41. Diseño melódico..... | 83 |
| Ilustración 42. mi tiple güajiro 1ra estrofa | 84 |
| Ilustración 43. cuerdas dobles | 85 |
| Ilustración 44. Mi tiple güajiro compas 23,24 y 25 | 86 |
| Ilustración 45. inversiones de re menor | 87 |
| Ilustración 46. Mi tiple güajiro 2da estrofa | 88 |
| Ilustración 47. Mi tiple güajiro, coro pregón | 90 |
| Ilustración 48. cuerdas dobles | 91 |
| Ilustración 49. Diseño melódico..... | 93 |
| Ilustración 50. Mi tiple güajiro, improvisación..... | 94 |

Índice de tablas

| | |
|-------------------------------------|----|
| Tabla 1. descripción de forma | 77 |
|-------------------------------------|----|

Introducción

El presente trabajo realiza un acercamiento del género guajira-son al tiple a través de una composición para tiple y conjunto de son. En esta composición se trabajan aspectos técnicos, musicales e interpretativos, los cuales son de gran importancia y utilidad para la práctica instrumental y profesional del investigador.

El libro *Escuela del tres cubano* (2012) del compositor cubano Efraín Amador es el punto de referencia del que se extrajeron los conceptos propios del género y del instrumento; ritmo-tipos y melo-tipos, alternancia de los dedos de la mano derecha e izquierda, manejo de escalas y digitaciones, son algunos de los conceptos que se relacionaron, analizaron y posteriormente se pusieron a disposición del tiple y de la canción específicamente. Esta investigación también contiene una reseña de cada uno de los subgéneros del *son*, pertinentes para la contextualización del tema y su impacto cultural.

La evolución y llegada de la *salsa* a Colombia juegan un papel importante en la idea inicial del trabajo, por esta razón se realiza un recorrido histórico con información que denota la importancia de Colombia en el desarrollo del género y la necesidad de tener propuestas en términos instrumentales.

En la composición “Mi tiple guajiro” están contempladas muchas de las técnicas tipleísticas más usadas en el contexto de la música andina colombiana, puestas a disposición de este género, en el que además se involucra un formato muy poco usado en la música y la sonoridad del *tiple*, los brillos de las trompetas y la base rítmica hecha por la percusión menor hacen parte de dicho formato consiguiendo así los resultados sonoros esperados.

Planteamiento del problema

1. Delimitación del problema

El tiple, instrumento autóctono colombiano, declarado por el Congreso de la República como Patrimonio Cultural de la Nación, de acuerdo con la Ley 297 de 2005, ha sido interpretado, en su gran mayoría para acompañar armónicamente músicas tradicionales como *bambucos*, *pasillos*, *guabinas*, *torbellinos*, entre otros. Gracias a la exploración en otros formatos y a la lista de posibilidades interpretativas, este instrumento ha ganado mayor reconocimiento, logrando así que podamos escuchar su música en diferentes facetas y roles como *tiple* melódico, *tiple* solista y *tiple* acompañante. Continuamente se viene haciendo un trabajo de investigación y gestión de espacios y escenarios que permiten la divulgación de la música del instrumento.

El repertorio para *tiple* no es muy extenso en comparación al de otros instrumentos. Sin embargo, y gracias al interés y a la oferta en los programas de música que tienen varias academias en ciudades y municipios, los tiplistas formadores han hecho grandes aportes a la renovación de los repertorios y al aumento de los intérpretes.

El *tiple* es, sin duda, un instrumento que podría aportar en enorme medida a la construcción de identidades musicales si su estudio fuese tan detallado y visible como lo ha sido el estudio del *tres cubano*.

El *tres cubano*, instrumento de cuerda que posee gran similitud tímbrica con *el tiple*, ha sido reemplazado por este último en diferentes agrupaciones de música *salsa* y *son cubano*, y con ese intercambio de instrumentos, se presume una relación de sonoridad entre el *tres cubano* y el *tiple*.

El *tiple* usado en la *salsa* como reemplazo del *tres cubano*, sugiere que al momento de interpretarlo se haga igual a lo que haría un *tres*, en términos de técnica y tratamiento melódico-armónico. Como músico tiplista, en el campo de acción es muy frecuente ver este tipo de prácticas, que en efecto logra el objetivo de cumplir el rol en el montaje. Sin embargo, el *tiple* ofrece muchas más posibilidades de interpretación de las que generalmente se usan en dicho contexto.

Para lograr establecer las diferentes técnicas entre el *tiple* y el *tres* realizaré una composición para *tiple* y conjunto de *son*, de uno de los aires de *son cubano*. La obra del maestro cubano Efraín Amador, quien es una de las personas que más ha documentado temas relacionados con el *tres cubano*, su evolución y la internacionalización del instrumento, aborda desde una mirada más general y no tan sesgada la música propia del instrumento. Es decir, aparte de crear música tradicional cubana, también ha hecho grandes aportes al repertorio clásico desde el *tres cubano* que se evidencian en su libro *Escuela del tres cubano* (2012) donde se encuentra el material de referencia para realizar una traducción técnica interpretativa para *tiple* colombiano evidenciadas en la composición, de esta manera aportar elementos para la ejecución consiente del *tiple* en estos géneros.

1.1 Construcción del problema

El *tiple* colombiano es un instrumento derivado de la *vihuela* de mano traída por los españoles a mediados del siglo XIX que posteriormente dio origen a los instrumentos de cuerda adaptados para las músicas folclóricas de cada país, como el *charango* en Bolivia, el *cuatro* en Venezuela, el *cavaquinho* en Brasil, el *tres* en Cuba y el *tiple* colombiano, ejecutado este último, en su mayoría, en la música andina colombiana. Goza de una popularidad en dicha escena,

semejante a la de la *guitarra* y la *bandola* andina; cuenta con grandes intérpretes como los maestros Lucas Saboya, Oscar Santafé, Luis Enrique “el negro” Parra, entre muchos otros, quienes han hecho grandes aportes a la interpretación del instrumento trascendiendo de la oralidad y la imitación a la investigación de elementos técnicos y propios del *tiple* y posteriormente a su documentación y transcripción a partituras, razón por la que se ha ido abriendo campo entre los músicos jóvenes quienes han visto en el *tiple* una posibilidad de realizar su carrera musical.

Una de las razones por las que nuevas generaciones se han interesado en abordar el *tiple*, es su desarrollo en diferentes formatos no tradicionales y en músicas más globales, por ejemplo, se puede ver año a año en los grandes festivales de música colombiana, como el festival del Mono Núñez, realizado en Ginebra, Valle, entre los meses de mayo y junio, o haciendo melodías en músicas latinoamericanas como lo hace el grupo chileno Inti Illimani. Estas prácticas vienen contribuyendo al reconocimiento del *tiple* como un instrumento al servicio de la música y no solo con el rol de instrumento armónico acompañante de la música colombiana. Aunque el trabajo se viene haciendo, falta explorar en muchos géneros y músicas.

En este caso en particular, el *tiple* estará relacionado con el *tres cubano* debido a su similitud tímbrica, característica que ha llevado a algunos intérpretes de la música antillana (no nativos de la isla) a reemplazar el *tres cubano* por el *tiple* colombiano y que regularmente apropian el repertorio al instrumento y no el instrumento al repertorio dejando de lado una serie de características interpretativas propias del *tiple*.

1.2 Justificación

El *tiple* es un instrumento al servicio de toda la música, con esto quiero ampliar la intensidad investigativa de este proyecto. La poca divulgación que se hace en los medios masivos de comunicación hace que tanto el *tiple* como la música andina colombiana carezcan de recordación en las personas, por esta razón se piensa este proyecto, que tiene como finalidad aplicar asuntos del *tiple* al *son cubano* específicamente y generar una inmersión a otras sonoridades y géneros, sumando al repertorio piezas musicales que no se encuentran con facilidad en los documentos ni en las investigaciones relacionadas con el *tiple*, dado a que su construcción cultural llevó a resolver otro tipo de necesidades diferentes al instrumento y la música con la que se relacionará en este proyecto, además de esto, contribuirá con recursos de interpretación que permita abordar el instrumento de diversas maneras y con distintos enfoques en ensambles y formatos, brindándole al intérprete un aumento en las posibilidades de ampliar su campo de acción, y visibilizar al *tiple* en escenarios diferentes a los de la música andina colombiana.

La relación del *tiple* y el *tres cubano*, como lo mencioné anteriormente, se realizará basándome en el trabajo del profesor, investigador y tresero cubano Efraín Amador, quien goza de una amplia trayectoria artística y pedagógica, siendo reconocido en el campo de la música como uno de los mayores exponentes y embajadores del *tres cubano*, haciendo una inmersión de la música académica occidental en su instrumento, gracias a su interés por expandir los horizontes del tres aportó a la literatura musical una serie de obras y estudios publicados en sus libros: *Escuela del tres cubano* vol. 1, de donde se extraerá el material teórico y comparativo con el que se realizará la composición para *tiple* y conjunto de son.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo abordar el son cubano desde *el tiple* y su interacción con el formato propio de este estilo musical?

1.3.1 Objetivo general

Documentar el proceso creativo de la composición de una canción en ritmo de guajira para *tiple* y conjunto de son, partiendo del análisis hecho al texto “Escuela del tres cubano” tomando como referencia fragmentos del discurso musical allí expuesto.

1.3.2 Objetivos específicos

- ✓ Analizar los elementos técnicos propuestos por Efraín Amador en sus documentos y obra.
- ✓ Establecer los conceptos propios en cada instrumento y relacionar las diferencias de interpretación
- ✓ Estudiar referentes estéticos que sean afines con el formato e intención de la composición.

2. Metodología

El enfoque de este trabajo es de carácter cualitativo apoyado en el análisis de piezas musicales del género escogido y, por supuesto, del libro de referencia que permiten concretar los ritmo-tipos y melo-tipos para la composición.

2.1 Investigación creación

La línea del presente documento está encaminada hacia el concepto de *investigación-creación*, lo que significa que, al momento de desarrollarse, se están teniendo en cuenta algunos conceptos y corrientes específicas en lo que a esta línea investigativa se refiere. Según Rubén López Cano (2015) musicólogo mexicano en su publicación de la revista “*A contratiempo*”, la investigación-creación no se ha logrado definir de manera consensuada, debido a que las instituciones e investigadores tienen métodos que parten de diferentes puntos y esperan diversos resultados, es decir que no hay una metodología específica de investigación para la creación artística. Sin embargo, hace una clasificación del concepto y lo divide en tres ítems, “discursos homologadores, discursos institucionales o hegemónicos y propuestas específicas” esta última corriente es quizá la que más se asemeja al contenido y objetivos de este trabajo debido a algunas condiciones afines expuestas en el siguiente párrafo:

la investigación creación es un ejercicio que no se limita a la creación artística, sino que se propone explícitamente producir también conocimiento concreto y pertinente para una comunidad específica. Emplea una gran variedad de métodos que cubren los espectros cuantitativos y cualitativos. Para circular en un espacio público, además de generar una propuesta artística, debe producir discurso de varios tipos de índole que se coloque en relación de interacción epistémica con la primera. Así mismo, esta propuesta artística puede adquirir una doble función de artefacto

de contemplación estética potencialmente autónomo y de objeto de conocimiento o reflexión vinculado a todo el proceso investigativo. Ahora bien, la misión de la investigación-creación puede incluir la de expresar el conocimiento artístico implícito en las obras. Pero esto no debe convertirse en una condición sine qua non. (López, 2015, prr. 11)

Según lo anterior, el proceso llevado a cabo en este trabajo puede encaminarse en esta corriente porque uno de los objetivos específicos es decantar la información ya generalizada y cualificada de un texto, para llegar a un producto que nace del análisis e interpretación de dicho texto, expuesto en una composición que valide los puntos tenidos en cuenta en el proceso creativo.

2.2 Antecedentes

Fundamentos pedagógicos para la interpretación y enseñanza del Huayno peruano en el tiple solista (Amador, 2015)

Este trabajo recoge una serie de elementos propios de la música latinoamericana y hace un análisis más a fondo con el ritmo de huayno ayacuchano, ritmo y música concebidos para otro tipo de formatos instrumentales gracias a su posición geográfica siendo este uno de los aires más representativos y emblemáticos del Perú.

En este trabajo se denota una relación entre el *tiple* y el *charango* boliviano que está inmerso en casi toda la música andina latinoamericana y que cuenta, al igual que *tiple* con un amplio repertorio para su ejecución solista.

La relación que encuentro entre la presente investigación y el trabajo monográfico del licenciado Oscar Amador es la iniciativa por aportar fundamentos interpretativos en términos de

repertorios y formas de apropiar el instrumento aplicados al *tiple* desde una mirada diversa y comparativa con otro instrumento con similares características históricas.

Tiple y son: fundamentos musicales para la interpretación del son cubano en el tiple
(Cuellar, O.)

La investigación del licenciado Omar Cuellar se basa en la manera de tocar son cubano en *tiple* y propone una serie de posibilidades y recursos técnicos que aportan al intérprete que se interese en involucrar *el tiple* en estos ritmos antillanos, una visión más teórica y menos intuitiva justificando de esta manera los movimientos melódicos y la armonización desde el *tiple* a la música.

Además de esto, establece una relación entre el tres y el *tiple* que da la posibilidad de combinar las dos técnicas instrumentales para llegar al resultado.

Este proyecto tiene mucho que ver con esta investigación gracias a la similitud de los temas y los elementos de estudio que son: *tres cubano*, *tiple* colombiano, *son* y música antillana. Además, hace un gran aporte de bibliografías y autores que han contribuido al avance en la estructuración del presente trabajo y ha establecido una ruta investigativa que dinamizara el armazón del marco teórico.

La escuela del tiple en Colombia, encuentros y desencuentros de una comunidad de práctica pedagógico – musical. (Santafé, O. 2016)

Este trabajo destaca las formas y metodologías en las que la escuela del *tiple* ha contribuido a la aprehensión del instrumento típico, que no ha sido de una sola forma realmente.

El aprendizaje y enseñanza de este instrumento se ha experimentado desde los escenarios formales y académicos de las instituciones, así como también de la oralidad y la imitación de formas de tocar, además de los festivales y encuentros.

El presente trabajo busca, al igual que la investigación del maestro Óscar Santafé, reconocer *el tiple* como instrumento esencial para el desarrollo cultural de Colombia, que además nos permita identificar las maneras de abordarlo, según sea el caso, y a partir de qué conocimientos previos de los intérpretes aprendices, puedo aportar determinado repertorio a cualquier entorno teniendo en cuenta que el objetivo de este trabajo es sumar piezas musicales al *tiple*.

14 SONES. Una historia oral de la salsa en Bogotá (Garzón, M., 2009)

El trabajo de la periodista Marcela Garzón aporta a la investigación general de los que nos interesamos por la salsa y todos sus subgéneros, ya que habla de la evolución de la salsa en Bogotá y todas las personas que han aportado material histórico y musical a este tema, desde los músicos hasta los coleccionistas que conservan esa oralidad de la vieja época, cuando la velocidad de la información no era tan inmediata y de fácil acceso como ahora y que su conocimiento es invaluable para que no se pierdan los datos de las agrupaciones o solistas que son de vital importancia. Esto es sustancial para la investigación ya que contribuye a responder a uno de los retos asumidos en este trabajo, el cual radica en la manera en que se apropiaron los instrumentos antes; se sabe que el *tiple* fue usado por diferentes grupos y orquestas en sus formatos pero que evidentemente fue relegado por el piano, lógicamente tendría una forma de abordarse para estos géneros y son los coleccionistas e investigadores quienes podrán

proporcionar esos datos para llevar el curso del trabajo de grado y justificar el interés en tocar estos ritmos a la manera del *tiple*.

3. El son

La aparición de un estilo folclórico generalmente es producto de un proceso largo y está relacionado con el paisaje sonoro de los diferentes lugares donde pudiera originarse, por esta razón resulta difícil ubicar temporalmente con exactitud el nacimiento de un género musical.

El famoso compositor cubano Laureano Fuentes Matons sostenía que la tonada del siglo XVI “Ma Teodora” fue el primer son, teoría que tomó fuerza y aceptación entre los investigadores, hasta que en 1917 apareció el estudio “Teodora Ginés” de Alberto Muguercia, investigador y musicólogo, que desmintió la teoría anterior, aseverando que el aire del *son* fue cultivado no antes del siglo XIX.

Olavo Alen, músico cubano, considera que el son primitivo se empezó a desarrollar en la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que se empiezan a dar los rasgos nativos de la literatura y de las demás artes. Por aquel entonces las dos principales ciudades de Cuba: la Habana y Santiago, se disputaban el poder y la supremacía política, desatando un derroche de corrupción y de desarraigo por las culturas africanas asentadas y esclavizadas en estos territorios que contrastaba con la situación de los negros ubicados en el oriente del país donde la población tenía una leve libertad y se les permitía conservar su núcleo familiar. El son debió surgir paralelamente en diversas áreas rurales del oriente de la isla a través de las llamadas estudiantinas.

El *son* es un género de canto y baile entre parejas, la característica sonora más relevante es la interpretación de las cuerdas pulsadas, dependiendo de las formas de tocar se sabe si la intención de la tonada es trovadoresca o a manera de bolero. La música cubana se destaca entre las músicas folclóricas de la región por tener unos rasgos españoles y africanos muy marcados

fundiendo así las brechas existentes de raza, lengua y clase social. Esta capacidad de integrar elementos le ha permitido junto con el bolero, ser el género más reconocido de Cuba.

A los acentos montunos se le suma una particular manera de integrar la melodía en el ritmo, enfatizado por el modo de interpretar la guitarra. En el *son*, el *bajo* acentúa la sincopa mientras el *tumbao* del *tres* se mueve sobre ciclos armónicos y tímbricos dando lugar a un sistema rítmico esencialmente mulato.

Por su parte, Odilio Urfe, pianista y musicólogo, definió el son como “el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural cubana” (*Son*. s.f) un género vocal instrumentalailable que presenta elementos de las músicas españolas y africanas, que fundidos dan como resultado el estilo cubano.

El musicólogo Danilo Orozco expone que el son tiene un significado profundo en el modo de hacer y ser cubano, esto, debido a los elementos que lo conforman tales como la instrumentación, la jerga, la temática de las letras de las canciones; dichos elementos definen la identidad nacional de los cubanos a través del son. Para Díaz Ayala, coleccionista e investigador cubano, la cualidad revolucionaria del *son* radica en que su sentido poli-rítmico está sujeto a una unidad, que si escuchamos y analizamos con atención podremos comprobar ya que en el son tradicional aparecen varias líneas rítmico-melódicas que se entrecruzan, se persiguen, se encuentran y se separan.

El *son* se popularizaba en los pueblos que nacían paralelamente con la colonización, en momentos en que los relatos históricos no tenían gran trascendencia debido a que iba emergiendo a la par con este fenómeno y la historia apenas se empezaba a escribir para estas comunidades a manera de estribillos y coros, de esta manera nos enteramos de diferentes personalidades de la

época , sucesos y prácticas, los relatos se hacían melodías intercaladas entre coros y pregones, estos últimos generalmente improvisados.

Con el tiempo fueron surgiendo pasajes y temas criollos, dando vida a nuevas formas que se fueron independizando de los orígenes y mezclando con otras razas y territorios. Este proceso de transculturación musical logró como resultado una conformación sólida de lo que hoy conocemos en este lado del globo como *música popular bailable*.



ILUSTRACIÓN 1. FIESTA POPULAR CUBANA

(<http://www.losbailesdesalon.com/reportajes/repors9rumba.html>)

La mezcla de español y lenguas africanas en el *son*, y en la música popular cubana en general, constituye uno de los ejemplos más fehacientes del poderoso sincretismo cultural que ha tenido lugar a lo largo de muchas generaciones.

La organización musical de rasgos hispánicos encontró en los aires rítmicos de los negros una oportunidad de desarrollo expresivo, la contribución de los africanos no solo estuvo presente en su propia música, sino también en la manera en que impregnó de matices la música popular de la isla.

En las músicas y cantos del son el carácter improvisatorio de los versos y la distribución de los acentos en las frases musicales fue el elemento más característico expresado en las burgas orientales (nombre dado a las reuniones de músicos) y las estudiantinas.

Con el tiempo y el desarrollo del *son* aparecen dos tipos de acento: uno que permanece en el mismo lugar de una frase rítmica repetida continuamente (acento estable) y otro que se desplaza a sonidos vecinos dentro de una misma frase rítmica, sin que por ello cambie el carácter o la expresividad musical de la misma (acento móvil). Era muy común que los versos carecieran de rima, pero aun así los mensajes era claros convincentes y los más importante: los receptores se identificaban con dichas letras que sintetizaban la intención y el mensaje, en pocas palabras, que eran suficientes para sugerir una temática.

El *son* oriental de finales del siglo XIX era más crudo que los que se empezaron a grabar en los años 20 con un acento afrocubano muy marcado, se enlazaba al estribillo una cuarteta monorríma llamada *Regina* por los campesinos orientales.

Como elemento primordial se destaca la alternancia de pregunta- respuesta entre la copla (estrofa) variada de un solista, que contrasta en melodía y timbre con el coro, el cual repite constantemente un estribillo que por lo general tiene cuatro compases. El carácter de este pudo llevarle a acumular ciertas características distintivas frente a la copla, cuyos pasajes se diferencian haciéndose más descriptivos y extendidos, en tanto que los estribillos se concentrarían y abreviarían.

En un son de Lorenzo Herrezuelo, se mencionan veinte centrales donde sus propietarios habían quemado cañas para manipular el precio del azúcar que era comprado a un bajísimo precio por los norteamericanos. Este relato en cuatro coplas octosilábicas en las que cada verso se

alterna con un estribillo, combinado todo ello con otros periodos a manera de pregones, respetando la métrica de la letra:

Qué es lo que pasa mi Cuba (solo)

Sí señor (coro)

Que ya no se vende caña (solo)

Como no

Ya me valdré de mi maña

Sí señor

Para que el recio no suba

Como no.

Las letras del *son* corresponden a motivos descriptivos y satíricos, gran parte de los giros poéticos correspondían a las músicas hispánicas. A continuación, dos ejemplos:

me quisiste y bien te quise,

me olvidaste y te olvide.

Ahora que te vas con otro, ay,

Ya no te volveré a ver.

(Bonifacio Gil)

Otra versión del mismo tema surge de la imaginación de Argeliers León que lo propone así:

Me quisiste, me olvidaste,

Me volviste a querer,

Zapato que yo deseche

No me lo vuelvo a poner.

Las características sonoras de la cuerda pulsada desarrollada principalmente en España fue el acompañante principal del repertorio de *son* donde la cuarteta octosílaba y rima servía de texto, tocando temas de gestas libertarias y amores campesinos, letras que variaban según las circunstancias de los lugares y la voz a voz de los intérpretes, por eso es muy común encontrar diferentes versiones de la misma canción.

Entre los múltiples elementos que le dan significado y justifican el *son* está el baile, con unos rasgos estéticos andaluces, combinado a su vez con danzas rituales de origen *bantú* (nombre dado a las diferentes etnias africanas asentadas en la isla) convertidas en profanas y utilizadas para la diversión. El baile fue un aspecto infaltable en las fiestas campesinas además sirvió como base integradora entre los blancos y negros permitiendo un mestizaje entre criollos y africanos.

La cadencia del *son* se logra con un acento rasgueado de la guitarra, correspondiendo con el sonido del golpe bajo del bongo, énfasis que se produce en la cuarta corchea del compás de 2/4. Ello incita al bailaror a moverse (o tumbarse) hacia delante o hacia atrás mientras los pies pisan el suelo en el primer y tercer tiempo del mismo compás. El *tumbao* se presenta, así como característica esencial del baile cubano.

En el *son*, el uso de la sincopa ha tenido un desarrollo gradual, los acentos más importantes se realizaban en la última corchea o las dos últimas semicorcheas del compás, remarcados por un silencio en el primer tiempo. Otra característica de acento en el *son* consiste en adelantar ligeramente la última semicorchea del primer tiempo y retrasar brevemente la primera del segundo en el mismo compás. A continuación, una representación de su esquema:



ILUSTRACIÓN 2. SÍNCOPA DEL SON

(<http://www.lumbeat.com/afro-latin-drum-machine/ritmos-son.html>)

En la forma clásica practicada por los principales sextetos de los años 20, el *son* presenta una distribución de tres líneas tímbricas que conforman su estructura percutida y ritmo-armónica. La primera franja la proporciona el característico bajo anticipado sincopado, realizado mediante una secuencia constante a cargo del bajo ejecutando un pizzicato. Paralelamente el *tres* realiza melodías decorativas en tonos agudos, mientras la guitarra, con un rasgueo semi percutido mantiene un patrón invariable correspondiente a dos grupos de cuatro semicorcheas en 2/4, cuya dinámica implica un singular desplazamiento de acentos. La segunda franja viene dada por el bongo y las maracas, que duplican rítmicamente la figuración de la guitarra, ambas franjas se rigen al ritmo de las claves, excepto en los estribillos, donde el bongo abandona su patrón rítmico (martilleo) constante para realizar repiques improvisados que acompañan al cantante.

Descripción de la interpretación del son por Tony Évora:

dentro de un compás de 2x4 el son tradicional suele abrir con varios acordes del tres seguido por las maracas y las claves. inmediatamente entra el bongo con la guitarra; luego la trompeta, que en el caso de un septeto es quien introduce la melodía; en entonces cuando el solista plantea el tema medular del campo que emplea comúnmente coplas octosilábicas. Repiquetea el bongo, con efectos especiales como el deslizamiento de un dedo con presión sobre el cuero, para lograr un sonido de bramido de arco de contrabajo. Al agudo tres le corresponde puntear los motivos, estableciendo sonoridades metálicas

que siguen al cantar mientras la guitarra rasguea las cuerdas, sosteniendo un permanente patrón rayado para fortalecer la cadencia, que se completa con el contrabajo que marca el golpe anticipado sincopado antes mencionado. En el son las claves son dominantes, no apagadas o ausentes como sucedería luego en la salsa. En el sabroso montuno el bongosero suele coger la campana al acelerarse ligeramente el tempo del son con la inspiración de la trompeta. La voz del inspirador es alta y sin prisa; a veces se queda ligeramente detrás del compás; las voces del coro responden con un estribillo en que se respalda lo dicho por el solista, pero raramente suenan al unísono, siempre con el efecto de una segunda voz para aumentar la armonía en tanto las maracas rellenan con su chasquido. En muchos casos el tema de la introducción no tiene nada que ver con el estribillo. Dentro del montuno se presentan oportunidades para figuraciones virtuosas del bongo, o un solo de tres o la trompeta, antes de volver a caer en el aquelarre del montuno que es donde se acentúa el placer del bailaror”

3.1 Géneros del son

3.1.1 Son montuno

El *son montuno* es un estilo de música derivado del *son* tradicional, son del monte o de las montañas es su significado literal, tras su llegada a la Habana proveniente de poblaciones como Matanzas fue tomando forma y enriqueciéndose con el trabajo de los sextetos y septetos que eran los formatos más comunes en esta variación del *son* tradicional, esta música tomó más fuerza entre los habitantes de los solares, que eran los patios y terrazas de las casas que abandonaron los europeos después del estallido de la revolución cubana; una vez los europeos migraron de Cuba, las grandes edificaciones que abandonaron, fueron ocupadas por esclavos, originarios del Congo.

El principal precursor del son fue el maestro Arsenio Rodríguez, tresero y compositor quien fue el responsable de involucrar otros instrumentos al *son*, como más de una trompeta, congas y piano, además de esto, con el tiempo desarrolló un momento de la canción al que denominó el diablo que se refiere a una explosión instrumental en términos de improvisación e intensidad sonora que resultó ser la sección en que todos querían bailar.

3.1.2 Changüi:

Género musical tradicional de la región oriental del archipiélago cubano Guantánamo, Yateras y el Salvador, es de los estilos de tocar provenientes del son con más vigencia en los últimos años (2020) y sus inicios se remontan al siglo XIX cuando se organizaban fiestas, en su mayoría religiosas, donde acudían familias enteras y que duraban semanas, allí improvisaban cantos y coplas acompañados de instrumentos propios de este estilo como el *tres*, *marimbula* que jugaba el papel del bajo y el *bongo changüisero* de alto protagonismo en la música debido a que realizan un diálogo de pregunta y respuesta con el cantante y además tiene una singularidad tímbrica que se diferencia del bongo convencional.

Score

Asi es el Changüi

Grupo Changüi de Guantánamo

$\text{♩} = 130$

Guia

Coro

Tres

Guiro

Maracas

Acoustic Bass

Percussion

ILUSTRACIÓN 3. PARTITURA DE CHANGÜI

(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Chang%C3%BCi_Ensemble.jpeg)

El *changüi* se popularizó en la isla como modo de resistencia al tiempo que se desataba “la guerra de Cuba” llamada así por los españoles, recordada por los cubanos como la guerra del

68 (1968), que fue la primera de tres guerras de independencia contra las fuerzas coloniales de España y que duraría 10 años.

*“Guantánamo casi seis colonias de la esperanza
Guantánamo casi seis colonias de la esperanza
El que me sigue se cansa o revienta como el buey
el que me sigue se cansa o revienta como el buey”
(El nengon changüí- Eliades Ochoa.)*

La canción más representativa de este folclor es “Para ti nengón”, esta palabra se refiere a la raíz musical del changüí el género del *nengón* es de una interpretación más simple y sin acentos predeterminados. Los músicos más populares intérpretes del *changüí* fueron Chito Latamble, Elio Revé, Luis Martínez Griñan y Danilo Orozco.

3.1.3 El sucu – sucu

Ritmo proveniente de la isla de Pinos conocida ahora como Isla de la Juventud a finales del siglo XIX. Conocido también como *rumba*, *rumbita* o *cotunto*, pero es en la década del 20 cuando finalmente se le llama *sucu sucu*, es un ritmoailable al igual que la mayoría de los ritmos cubanos, tiene un sentido binario y su formación instrumental es bongo laúd cubano, guitarra bajo, machete y maracas.

Compay Cotunto 1
sucu sucu
(fragmento)

Voz

Guitarra

Botella

Guit.

B.

Guero solo al final

simile

Si

Idem

Idem

tu no te vas con - mi - go - se - rá por - que no me que - res - re -

ILUSTRACIÓN 4. PARTITURA DEL SUCU SUCU

(http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Elementos_Primigenios_del_son.htm)

Mongo Rives, creador de este ritmo cuenta en una entrevista realizada por la agencia cubana de noticias que el nombre de *sucu sucu* se refiere a una relación entre un ataque técnico del laudista a su instrumento sincronizado con un paso de arrastre del bailaror.



ILUSTRACIÓN 5. MONGO RIVES

(<https://mundosonero.com/el-sucu-sucu/>)

El laúd es el instrumento que introduce la melodía, seguido del bajo y la percusión que montan la base del ritmo y después de 4 u 8 giros armónicos entra el cantante exponiendo el coro para continuar con los versos e irlos alternando con coro y pregones. El sucu-sucu es un género del son cubano que debido a las agrupaciones emergentes y de gente joven, ha perdido vigencia y en estos tiempos se escucha solo en los campos.

3.1.4 Punto cubano

Punto cubano o también *punto guajiro*, es un género cantado de la música cubana y el folclor de las Islas Canarias, se popularizó en la zona occidental y central de Cuba en el siglo XVII y se consolidó como género en el siglo XVIII, aunque sus orígenes se radican en Andalucía y Canarias, fue en Cuba donde se desarrolló entre campesinos y agricultores que se dedicaban al cultivo de tabaco y otros frutos que después de sus jornadas de trabajo formaban *guateques* (fiestas) con más propiedad, tanto así que el punto cubano está implícito en toda la música cubana y en las formas de canto e improvisación de versos.



ILUSTRACIÓN 6. PARTITURA DE PUNTO CUBANO

(<https://adarve5.blogspot.com/2013/10/>)

Según Argeliers León, músico y compositor cubano

Con la población española venía un rico coplero que era una síntesis de viejas maneras mediterráneas de cantar y un decir versificado y rimado en el que tanto había participado

el árabe. Se trataba de un coplero que respondía a las múltiples circunstancias que llenaban la vida del pueblo español, con coplas para todas las ocasiones [...]. Pero este coplero sufrió un profundo cambio en la América y muy particularmente en las zonas de economía agraria, al no corresponder a las mismas instancias que en España. La copla buscó el suceso local y se acomodó a nuevas relaciones sociales en que quedaban los sectores blancos de la clase explotada. El negro se encontraba con este sector y adoptaría también la copla. (León, 1984)

Al llamársele punto cubano a la forma de cantar, los músicos y cantantes decidieron apropiarse este nombre y hacerle modificaciones según la zona geográfica donde se encontrarán y la música propia de su territorio, es por eso que se pueden encontrar como punto vueltabajero, puinareño, espiirituano, camagüeño, entre otros.

El *punto cubano* es de carácter modal y es ahí donde podemos darnos cuenta de su proceder hispánico, a su llegada a Cuba se encontró con elementos como el formato instrumental, el zapateo y la décima que se relacionarían para contribuir a la música cubana.

3.1.5 Guaracha

La *guaracha* es un género de baile y música de carácter jocoso y bromista que remonta sus orígenes a España en el siglo XIX, donde era un baile de zapateo realizado por un individuo sin pareja y que se popularizó en el estilo bufo de teatro, que recreaba abusos sociales y a la vez los denunciaba de esta manera tan peculiar para la época, los principales actores eran el negrito, el gallego y la mulata. Se recurría a la estética *blackface* que consistía en pintar de negro los rostros de la gente blanca.

La *guaracha* se escucha en la Habana desde abril de 1583 cuando dos políticos de nombre Gabriel de Lujan y el otro de apodo “torrequemada” competían por el poder y sus respectivos círculos de adeptos cantaban arengas a modo de *guaracha* en burla y desprestigio a su contendor.

Algunas de sus características musicales son: la melodía de las *guarachas* sigue los patrones de la música popular, las unidades musicales son de cuatro u ocho compases y su armonía se limita a acordes fundamentales (tónica, dominante y subdominante).

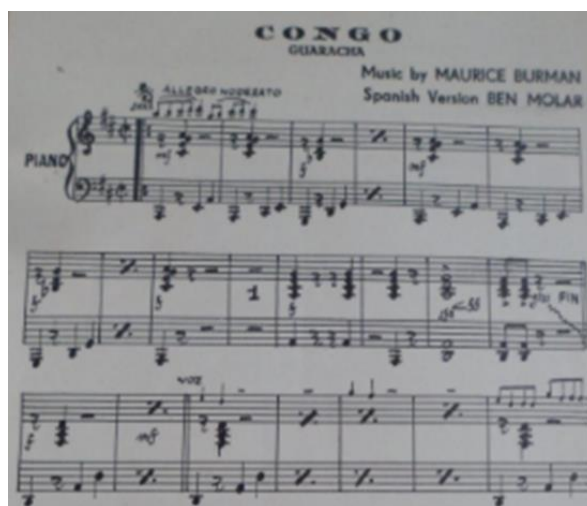


ILUSTRACIÓN 7. PARTITURA DE PUNTO CUBANO

(<https://adarve5.blogspot.com/2013/10/>)

Su formato instrumental ha cambiado con el pasar del tiempo ya que en sus inicios se interpretaba con una presencia mayoritaria de instrumentos de percusión menor como claves, güiro y maracas, ahora se interpreta con guitarra, trompeta y también instrumentos de percusión. A continuación, encontraremos una letra de *guaracha* correspondiente al repertorio popular y en la que podemos notar el carácter humorístico y de doble sentido que identifica el género.

Ay qué bueno, qué bueno

Un guanajo relleno (...)

Es la María mi vecina

Yo tengo un sazón muy fino

Quería pagarme mi plato

Agradable a la mujer

Y me dijo ¡ay mulato!

Pues todas quieren saber

Qué sabroso tú cocinas

De qué forma yo cocino

(...)

(...)

3.1.6 Bolero son

El *bolero* es un subgénero musical cubano, resultado de la mezcla entre el bolero que se hacía en Cuba caracterizado por su métrica 2/4 a finales de los años 20 y el *son cubano*, su contenido lírico es una mezcla de romanticismo y nostalgia, es una música con un tempo lento con métrica de 4/4 y clave de son.

Este género surgió a finales del siglo XIX como heredero del bolero español y conserva una estrecha relación con el danzón y la contradanza, aunque hubo autores como Pepe Sánchez que aseguran que el *bolero* nació en Santiago de Cuba y además se le atribuye el nombre de padre de la Trova.

En los inicios del siglo XX el *bolero son* fue cogiendo fuerza en la Habana gracias a los trovadores santiagueros Sindo Garay y Alberto Villalón de quienes el teatro tomó para el desarrollo del criolla-bolero y canción-bolero, en la segunda década del siglo XX se suman a esta música otros instrumentos como el bajo y el piano ya que su formato eran los instrumentos tradicionales como maracas claves y la infaltable guitarra, además de esto se produce un cambio a la estructura de la forma musical que hasta esa época había sido definida con treinta y dos

compases una introducción y un interludio, este cambio estructural se dio gracias al bolero “Aquellos ojos verdes” del compositor cubano Nilo Menéndez.

Una de sus características consistía en la utilización de una fórmula melódico-rítmica denominada cinquillo cubano (corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea, en compás de 2/2), la cual se empleaba de manera bicompasada, o sea, en compases alternos.

CONTIGO EN LA DISTANCIA
(Bolero)

Spanish Words by and Music by
C. PORTILLO DE LA LUZ

ILUSTRACIÓN 8. PARTITURA DE BOLERO

(<https://www.tocapartituras.com/2014/11/contigo-en-la-distancia-partituras.html>)

Los músicos y agrupaciones más destacadas fueron: Óscar Hernández con la canción “Ella y yo”, Eusebio Delfín con “Y tú ¿qué has hecho?” y Migue Mataros que fundaría la legendaria agrupación Trío Matamoros.

3.1.7 Guaguancó

Es un baile de origen cubano con una notable influencia de ritmos africanos evidenciada en su riqueza rítmica y en el juego de tres tambores tumbadoras ya que son los instrumentos principales.

Su surgimiento se remonta al año 1886 como canto y baile en conmemoración de la abolición de la esclavitud, el *guaguancó* al tener tantos elementos africanos se danza rodeando a los músicos de una manera similar a los cortejos y movimientos de los negros, a su vez siguen un coro dirigido por un cantante solista con un alto contenido erótico en la letra de las canciones hasta el movimiento de los bailadores.

La mayoría de las canciones a ritmo de *guaguancó* eran composiciones anónimas y eran llamadas “rumbas del tiempo de España” pese su rítmica netamente africano, sin embargo, son notables ciertas influencias de España en las interpretaciones de los cantantes y en la manera como abordan las décimas campesinas.

MI GUAGUANCO

Words and Music by
Randall Barlow &
Robert Blades

Salsa ♩ = 112
N.C.

(Gua - guan - có.) es al - go que u - no vi - ve...

(Gua - guan - có.) pa - ra... que no... lo ol - vi - des...

ILUSTRACIÓN 9. PARTITURA DE GUAGUANCO

(<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0026189>)

Según Mongo Santamaría, uno de los intérpretes más conocidos de este género, el *guaguancó* surgió cuando los afro-cubanos intentaron cantar flamenco. Sus principales exponentes fueron: Celeste Mendoza, Arsenio Rodríguez, Conjunto clave y guaguancó, Los muñequitos de matanzas, entre otros.

3.1.8 Chachacha

Este ritmo cubano fue creado por el violinista y compositor del mismo país, Enrique Jorrin en el año 1984.

La idea de crear este ritmo radica en un ejercicio de observación hecho por Enrique Jorrin en la popular esquina habanera conocida como Prado y Neptuno, donde notaba que algunas personas se les dificultaba bailar el mambo de los ritmos cubanos, es decir que al igual que la gran mayoría de la música cubana el chachachá fue pensado en el bailaror y en la alternancia de los movimientos de los pies.

Diferenciar este ritmo de los otros es sencillo, gracias a la rítmica marcada del *güiro* que de hecho es lo que le da el nombre de *chachachá*.



ILUSTRACIÓN 10. PARTITURA DE CHA CHA CHA

(<http://partisinфонia.blogspot.com/2016/05/la-chacha-del-cha-cha-cha.html>)

Este ritmo se hizo muy popular en los salones de baile de la Habana por el año de 1950 con la canción “La engañadora” del maestro Enrique Jorrin y “El cerezo rosa” del maestro Dámaso Pérez Prado.

3.2 Los instrumentos del son:

En un principio el *son* fue interpretado con instrumentos de cuerdas pulsadas y voces, a media de su evolución se fueron consolidando nuevos formatos orquestales que sumaron diversos grupos de instrumentos en sus alineaciones, entre esos instrumentos encontramos los siguientes:

3.2.1 La guitarra

La *guitarra* juega siempre un papel indispensable en el son al igual que el *tres*, fue el primer instrumento escuchado en Cuba después de las flautas y tambores tocadas por lo aborígenes de la isla y a hoy es uno de los instrumentos más importantes de la cultura y la música cubana.



ILUSTRACIÓN 11. LA GUITARRA

(<https://guitarrasgarridopozuelo.com/tipos-de-guitarras/>)

3.2.2 El bongo

Su origen se remonta a la zona oriental de Cuba donde tuvo un progreso evolutivo junto con el *son*, alcanzó su forma definitiva en La Habana a partir del año 1905, es de la familia de los membráfonos que quiere decir que su sonido parte de la vibración de membranas o parches que pueden ser de origen animal o sintético, es el instrumento que marca la base rítmica en el son y todos los ritmos propios de la isla.



ILUSTRACIÓN 12. EL BONGO

(<https://www.amazon.com/-/es/Union-Earth-Bongo-tambores-Natural/dp/B006GFFPLM>)

3.2.3 Las maracas

Las maracas son otro de los instrumentos de percusión del *son cubano* y se empezaron a fabricar con unas calabazas huecas que tienen al interior algunas semillas que impactan contra la superficie interna de la calabaza asemejando el sonido a la lluvia cuando cae al piso, cuentan con un mango o sostén de donde se agarran al momento de interpretarlas, con el tiempo se ha ido modernizando la elaboración de este instrumento y al día de hoy contamos con maracas de materiales sintéticos con resultados sonoros más favorables para la música, este instrumento es interpretado por los cantantes de los conjuntos de son.



ILUSTRACIÓN 13. LAS MARACAS

(<https://instrumentoss.com/instrumentos-de-percusion/maracas/>)

3.2.4 La clave

Es uno de los instrumentos infaltables en los formatos de *son cubano* ya que como su nombre lo indica marca la clave de la música que están importante conservar en estos ritmos, la clave está compuesta por dos trozos de madera cilíndricos que se golpean entre sí, la caja de resonancia de este instrumento e realiza “encocando” la mano y la interpretan también los cantantes o coristas de las agrupaciones.



ILUSTRACIÓN 14. LAS CLAVES

(<https://www.musiclave.com/musica/claves/>)

3.2.5 El contrabajo

Es un instrumento de cuerda frotada de origen europeo, su origen se remonta al siglo XVI pero fue hasta el siglo XVIII que se constituyó a lo que conocemos ahora, ha habido algunos cambio a lo largo del tiempo en términos de materiales de construcción y tecnologías, pero la función del instrumento sigue siendo la misma. Este instrumento se presenta en múltiples formatos de diferentes músicas, en el son este instrumento es de gran importancia ya que es el encargado del registro bajo de la música.



ILUSTRACIÓN 15. EL CONTRABAJO

(<https://instrumentosmusicaless.com/instrumentos-cuerda/contrabajo/>)

3.3 El concepto de salsa

En la década de los años 60 existió un lugar donde se realizaban eventos y espectáculos, llamado El Palladium, este lugar estaba ubicado en una esquina de Broadway en la ciudad de New York de los Estados Unidos.

El Palladium fue el lugar que funcionó como laboratorio de prueba para un fenómeno mundial: la *salsa*. Gracias a la contribución de diferentes artistas como Ray Barreto, Larry Harlow, Bobby Valentín, entre muchos otros músicos provenientes de Puerto Rico y Cuba, quienes tomaron los ritmos traídos de sus países aprovechando su popularidad, calidez y ritmo acelerado que permitían baile y fiesta, haciéndolos populares en los Estados Unidos.



ILUSTRACIÓN 16. EL PALLADIUM

(http://herencialatina.com/Edicion_Julio_Agosto_2013/Nueva_York_Mambo/Nueva_York_Meca_del_Mambo.htm)

Esta música despertó enormemente el interés de los músicos norteamericanos de *jazz*, *soul* y *blues*, al punto que dichos músicos, mezclaron sus ritmos con ritmos cubanos: Jazz con clave de son, obteniendo como resultado un híbrido de músicas conocido como *Latín Jazz*.

El Latín jazz posibilitó nuevos formatos orquestales donde fueron incluidos saxofones, trompetas, trombones, flautas, violines, letras con problemáticas y situaciones de calle; pero sobre todo, el Latín jazz generó una estrategia comercial arrasadora que logró hacer que Estados Unidos en los años 70 se rindiera a los pies de artistas como Celia Cruz, Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, pertenecientes en ese momento a La Fania All Stars, bajo la dirección del músico dominicano Johnny.



ILUSTRACIÓN 17. LA FANIA ALL STARS

(<https://www.revistavanitair.es/poder/articulos/fania-salsa-musica-hector-lavoe-ruben-blades/32831>)

La Fania All Stars sintetizó todos los elementos del *son montuno*, *guaracha*, *guaguancó*, entre otros ritmos y creó el concepto de *salsa* para referirse a esta música, nombre que sigue causando controversia debido a que encierra y generaliza todo un linaje cultural, según algunas personas pertenecientes al gremio del arte y la investigación.

Esta controversia se desata porque el término *salsa* se refiere a una cantidad de posibilidades y ritmos musicales con una estructura propia y un desarrollo de muchas décadas, que al llamarlo de esta manera deslegitima en gran medida esa tradición cubana, por hablar solo de esta nación que aportó el mayor porcentaje de elementos a la *salsa* con ritmos como *guaguancó*, *son montuno*, *guajira* entre muchos otros.

Una de las razones para llamar *salsa* a esta música emergente en la década de los 70 fue un tema de practicidad mercantil, no se podía presentar un show nombrando uno a uno los ritmos

y músicas que se incluirían en el repertorio de concierto, además la palabra *salsa* evoca la mezcla de ingredientes que era equiparable musicalmente a la mezcla de sonidos.

En la industria de la música esa decisión representó un recaudo de millones de dólares que era finalmente el propósito de los empresarios y los sellos discográficos aportantes de todo el capital monetario en grabaciones y organización de conciertos que se abrió mercado años más tarde a Europa y Asia.

A partir del nacimiento de esta mixtura musical fue evolucionando una cultura salsera que se manifiesta aun en nuestros días y que hace referencia al festejo y baile de la gente de barrio y callejones, además a una capacidad de resiliencia y empatía con los semejantes.

3.3.1 Antecedentes de la salsa en Colombia

Al tener la *salsa* ese impacto mundial, Colombia no fue ajeno a este fenómeno que hizo presencia en la cultura y en la cotidianidad de nuestro país hasta el punto de convertirse en un referente salsero indiscutible, que tuvo en los años 70 y 80 una producción discográfica enorme que por ende generaba millones en utilidades con algunas agrupaciones importantes y posicionadas a nivel mundial como Joe Arroyo, Fruko y Sus Tesos, Grupo Niche o Guayacán Orquesta, quienes fueron en gran medida responsables del posicionamiento de la *salsa* colombiana, en la actualidad algunas agrupaciones siguen vigentes realizando conciertos y giras, además se han venido sumando agrupaciones de gran importancia para la fidelización de audiencia joven haciendo que la salsa se mantenga a pesar de la competencia comercial de géneros y estilos emergentes.

Pero en toda esta historia es importante resaltar, que el interés de los colombianos por estos ritmos se remonta a décadas previas al boom de la salsa en New York , gracias al auge de la radio en los años 30 que contribuyó en gran medida a la divulgación de varios géneros entre esos, los cubanos, boleros, chachachás, guarachas o guajiras que se relacionaron muy bien con la gente sobre todo de la costa caribe, que al ser lugar de tránsito de barcos comerciales servía como escenario de un intercambio cultural entre Colombia y las islas del caribe. Llegando posteriormente a las ciudades del centro y sur del país, con cierto recelo y desconfianza de sus habitantes debido al origen africano y negro, en lugares donde predominaba la vieja tradición española de vals y polka.

Por estos tiempos, a la par que se iban desarrollando procesos independentistas, se hacía necesario consolidar un referente que permitiera identificar culturalmente a Colombia, esta intención se vio enmarcada por los intereses de quienes querían posicionar una música de “blancos” con un carácter más europeo y centralista que permitiera hacer una semejanza a las maneras españolas.

Por esta razón se postuló el *bambuco* como la música colombiana por excelencia, conocido así por algún tiempo, gracias a su sobriedad, moderación y melancolía, además de esto se debe tener en cuenta que la discusión se daba en Bogotá, la ciudad capital de Colombia, perteneciente a la zona andina y montañosa con un clima frío predominante y por ende también en sus habitantes.

Sin embargo, después de las guerras civiles que se desataron a lo largo de los siglos XIX y XX en la conocida “época de la violencia” entre liberales y conservadores, los focos de dicho evento trágico para el país eran las zonas rurales del interior, lo que ocasionó una migración masiva de campesinos a las grandes ciudades, desatando una problemática económica y de bienestar con la que aún en estos tiempos se lucha.

En esta época de guerra y conflicto hubo varias consecuencias, entre esas, la creación de grupos organizados “guerrillas” que hicieron presencia en gran parte del territorio nacional asentándose en zonas montañosas, selváticas y boscosas justificando su agrupación al nuevo gobierno conservador que tomó el poder luego de una larga temporada de mandato del partido liberal.

Por otro lado, la sensación que generaba la región costeña en relación con el resto del país era más pacífica y tranquila, siendo esta una razón de peso para que se volcaran las miradas a esta zona, incluyendo también, por supuesto, su música.

Este fenómeno fortaleció cultural y mediáticamente la región, que siempre fue más festiva y “optimista” poniendo esto un poco en desventaja al anteriormente proclamado estilo musical colombiano, el *bambuco*, sumado a esto la difusión radial empezó a incluir en su programación mayor cantidad de contenido de músicas foráneas, como *tangos* argentinos, *corridos* mexicanos *rumbas*, *guarachas* cubanas y *foxtrot* norteamericanos. Aunque la música costeña era local, no tuvo ningún privilegio en cuanto la masiva divulgación de canciones de los aires tradicionales, *porro* y *fandango* ya que tampoco era muy aceptados en las altas esferas de la sociedad costeña pero que finalmente las personas empezaron a acogerlos y reconocerlos, teniendo esto como resultado que las orquestas alternaran en sus repertorios, músicas afrocubanas y folclor costeño.

Así fue como compositores colombianos empezaron a relacionarse con estas músicas incluyéndolas en sus repertorios y posteriormente creando piezas de estos géneros, compositores como Jorge Añez incluían en sus grabaciones de 1920 un bolero cubano, Alcides Briceño grabó un foxtrot, marchas y tangos.

Mientras tanto la música cubana continuaba su popularidad en discos que llegan con música del Trío Matamoros, el Septeto Nacional, y otras orquestas de gran nivel.

Ya en 1940 la música cubana “pega” con más fuerza en nuestro país, canciones como “El manisero” y “La mujer de Antonio” y toda la música popular que se escuchaba en Cuba, difundida por Radio Progreso, particularmente. Alcanzando la costa atlántica y posteriormente el centro y sur del país donde se bailaba en los lugares de la élite.

El compositor Lucho Bermúdez contribuyó en gran medida en la promoción de los ritmos tropicales en Colombia y el exterior, y fue el primer músico en abrirse paso en los altos círculos sociales de Bogotá. Su labor como intérprete, arreglista, compositor, director y además la manera en que abordó orquestalmente la música costeña le permitieron gozar de un reconocimiento mundial llevando a realizar giras por muchos países del globo.

Ya Colombia visibilizado como un país productor de música de gran nivel y con grandes formatos instrumentales, le apuesta a temáticas en sus letras de carácter popular y festivo, mientras la salsa toca problemáticas urbanas, familiares al contexto latinoamericano, sirviendo como analgésico a la deteriorada convivencia en nuestro país y fortaleciendo su arraigo en la cotidianidad y la noche colombiana.

3.3.2 Antecedentes de la música colombiana en Cuba

Colombia también tocó suelo cubano con su música folclórica gracias a nuestras tropas libertarias que se sumaron a la lucha por la independencia de Cuba en un gesto de solidaridad revolucionaria en el año 1870, bajo el mandato del comandante caucano Rogelio Castillo que encabezaba un grupo de 400 hombres, tropa donde algunos de sus soldados silbaban y tarareaban aires colombianos.

En 1895, el intérprete y compositor de música cubana, Ernesto Lecuona a la edad de 5 años interpretaba marchas colombianas que había aprendido imitando a sus hermanos quienes tocaban dichas marchas con bandurrias.

Tiempo más tarde, a principios del siglo XX llegaría a Cuba un dueto de música andina conocido como Pelón y Marín que organizaron una gira en este país con el objetivo de dar a conocer el folclor colombiano.

En 1948, en el momento dorado del *porro*, se lanza una canción llamada “La múcura” que causó revuelo en todo el país ya que se bailaba en todos los sitios de la época. Además de eso, fue bastante conocida la acusación de plagio por parte de Crescencio García, músico, compositor y autor original de la pieza, hacia Antonio Fuentes, quien fuera en esa época un locutor de radio y hombre de la industria fonográfica y quiso sacar ventaja del éxito de la canción. La letra de la canción es:

*La múcura está en el suelo
Ay, mama no puedo con ella
Me la llevo a la cabeza
Ay, mama no puedo con ella
Es que no puedo con ella.
Muchacha si tú no puedes
Con esa múcura de agua,
Pa' que te ayude a cargarla
Muchacha, llama a San Pedro*

Finalmente, esta pieza fue llevada a Cuba por el puertorriqueño Bobby capo. Meses más tardes “La múcura” estaba sonando con cierta recurrencia, despertando la atención de grandes músicos, entre ellos el director de La Sonora Matancera, Rogelio Martínez, quien grabó el tema a

ritmo de guaracha, “Déjala dar contra el suelo”, en respuesta a dicho *porro* colombiano, cantada por el puertorriqueño cubanizado, Daniel Santos, que tuvo gran acogida entre el público cubano y puertorriqueño con una letra que decía:

CORO: Mama no puedo con ella

Es que no puedo con ella

Mama no puedo con ella.

Si es que no puedes llevarla

Déjala dar contra el suelo

Que hasta San Pedro del cielo

Me dijo que te callaras.

VERSO: Tú mucurita me mata

Yo ya no como ni bebo

Y aunque yo sé que no dedo

Digo mal rayo la parta

CORO: Si es que no puedes llevarla (etc.)

VERSO: Yo ya no estoy pa' matraca

Ya estoy muy grande y muy viejo

No estoy manco ni ciego

Para dormirme en hamaca.

CORO: Si es que puedes llevarla (etc.)

VERSO: Ya no maúlla

Ya hasta mi perro está quieto

La pobre abuela, la del nieto,

Por poca estira la pata.

Fue la cantante Rita Montaner, conocida artísticamente como “La única”, la primera cubana en interpretar una pieza de origen colombiano, quien popularizó aún más “La múcura”, gracias al antecedente de la canción grabada por La Sonora Matancera, sumado además a la

interpretación estupenda que realizó durante mucho tiempo en el Tropicana Bar Cabaret, un lugar de alta recurrencia en la Habana, al que asistían empresarios y personas del medio, fundado en 1939 y abierto al público actualmente, convirtiéndolo en uno de los lugares de eventos más antiguos de Cuba.

También en 1948 llegó a Cuba otra canción colombiana en la voz del mismo Bobby Capo, la tradicional *guabina* “Soy tolimense” del maestro Darío Garzón, obra que sufrió notables cambios en la letra, cambios hechos por el panameño radicado en Cuca, Avelino Muñoz, que también escribió los arreglos orquestales.

En Colombia la *guabina* es un ritmo folclórico interpretado mayormente en los departamentos de Santander, Huila, Tolima y Boyacá donde se realizan grandes festivales de este aire folclórico, pero Cuba tiene un significado muy diferente para la *guabina*, ya que corresponde al nombre de un pez muy agresivo y sería el nombre que le colocaría tiempo más tarde el maestro Avelino Muñoz a una guaracha compuesta por él, que mencionaba a Colombia en uno de sus versos, pero que debido a la connotación propia que los isleños le tenían a la palabra, la canción no resultó ser muy atractiva a los oídos de las personas.

De esta manera la música llevada de Colombia comenzó a tener más recurrencia en la Habana, además de “La múcura”, con canciones como el *porro* del barranquillero Luis Carlos Meyer “Micaela”, las pilanderas del maestro oriundo de soledad en el atlántico Efraín Mejía Donado.

Años más tarde, en los años 50, el cubano Armando Orefiche compone un vals-pasillo llamado “Colombiana” siendo esta canción la primera canción de ritmos colombianos compuesta por un cubano grabada por la agrupación Habana Cuban Boys.

Cuando ya en los años 60 Cuba ganó su guerra de independencia bajo el mando del comandante guerrillero Fidel Castro, tuvo la admiración de diferentes naciones y los ojos de todo el mundo encima. En Bogotá ya se venía gestando el movimiento estudiantil con una marcada inclinación hacia la izquierda política, el secretario de la Unión Nacional de Estudiantes Colombianos (UNEC), Alejandro Gómez, estudiante de la Universidad Libre que, además, era un músico aficionado que interpretaba el piano y el acordeón, viajó a la Habana al primer congreso de juventudes en 1960.

Alejandro Gómez junto a un amigo, Alfonso Rodríguez, quien era el que cantaba y componía letras, prepararon algunas canciones en forma de copla con mensajes alusivos al triunfo de la revolución con letras algo así como:

*Salimos a defender
la revolución cubana
por qué es hermana gemela
de la lucha colombiana
en Colombia las escuelas
se convierten en cuarteles
pero en cuba se acabaron
que son muchos procederes*

Cuando Alejandro y Alfonso llegaron al estadio latino americano en la Habana, creyeron pertinente hacer algunos cambios a la letra con el fin de llevar el mensaje a un nivel continental, la cual quedó así:

Venimos a defender

*la revolución de cuba
 porque es hermana gemela
 de la lucha americana
 le canto con emoción
 a la solitaria estrella
 que viva cuba, la bella
 que viva la revolución.*

Y fueron estos dos jóvenes bogotanos quienes aportaron unas de las primeras letras con contenido político revolucionario, contenido del que se nutrió la nueva trova cubana que emergió junto a la evolución de las políticas del comandante Fidel, quien inspiró los siguientes versos compuestos por los bogotanos.

*Si las cosas de Fidel
 son cosas de comunistas
 que me apunten en la lista
 que estoy de acuerdo con el
 por sufrir persecución
 el campesino en su isla
 vino la reforma agraria
 viva la revolución.*

3.3.3 El tres cubano

El *tres cubano* es un instrumento derivado de la guitarra del renacimiento español, que llegó a Cuba en segundo viaje del conquistador Cristóbal Colón documentado por el fraile español Bartolomé de las Casas, escritor, cronista, filósofo, entre otras ocupaciones.

Pero ¿por qué aseverar esta hipótesis sobre la proveniencia del *tres*? Muchos años los investigadores y músicos se preguntaron si realmente el tres es derivado de la guitarra que en esta época tenía cuatro órdenes, (4to orden afinado a la octava, 3ro al unísono, 2da al unísono y la primera sencilla). Aun sabiendo que ya existían instrumentos de tres cuerdas como la *cítara* que era un instrumento de tres cuerdas dobles interpretado para acompañar la poesía gallega, existía también un instrumento norte africano llamado la *cuitra* o *guitarra morisca*, que contaba con tres órdenes de cuerdas dobles y hasta la misma *bandurria* española que en ese momento, siglo XV y XVI tenía tres órdenes de cuerdas dobles. Todos estos instrumentos pudieron haber sido la raíz del *tres*, pero analizando profundamente sus funciones, su idéntica afinación con el *tres* y la morfología le da la razón a la información que, en efecto, asegura que la guitarra es el origen de este instrumento.

Desde que la guitarra ingresa a Cuba empieza a ser interpretada por los criollos, por los esclavos que vienen entrando a partir de 1500 y, por supuesto, por la población aborígen, de los cuales ya no queda prácticamente nada en la isla actualmente en el campo musical, excepto en Guantánamo donde existe un ritmo, el *Kiriba* que parece identificarse por la fonética con el antiguo arahuaco idioma hablado por los nativos cubanos.

La principal hipótesis de la creación del *tres cubano* es que debido a los continuos y extremos abusos que sufría el pueblo aborígen africano por parte de los terratenientes, hizo que, con el tiempo, entre 1500 y 1600 se crearan los palenques que eran campamentos a donde escapaban los esclavos en las zonas montañosas del oriente, específicamente en la zona de Guantánamo, en la migración de estas personas a los palenques llevaron consigo la guitarra anteriormente descrita, lo que quiere decir que el instrumento se tocó seguramente en las montañas y el llano, al tener la guitarra cuatro órdenes y ser el primer orden una cuerda sencilla

es probable que fuera la que más se reventaba debido también al tipo de tripa que se usaba para encordar el instrumento. Todo ello además de la existencia y el reconocimiento que tenían los otros instrumentos de tres cuerdas anteriormente mencionados, llevo a pensar que tres cuerdas eran suficientes y se podía armar un acorde, recordemos que para construir un acorde necesitamos mínimo tres notas.

Con el paso de los años esa encordadura y esa afinación se estandarizaron, pero desafortunadamente no hay documentos ni pinturas ni material visual que pueda relacionar el *tres* con dicha hipótesis según lo dicho por el mismo Efraín Amador en una entrevista dada en el año 2018.

El nacimiento del *tres* es de gran importancia para la consolidación de la cultura cubana. Los esclavos africanos que ya tenían sus propios tambores y con ellos los *tumbaos*, (término que se utiliza para referirse a la secuencia rítmica con la que se acompaña el canto y la danza), al acoger este instrumento como propio, sumaron melodía y armonía a los cantos, naciendo así los ritmos antiguos en el *tres* y actualmente siendo la base del son, género que identifica musicalmente a Cuba y que nació en el *tres*, en la región guantanamera, derivado de la herencia africana aborigen con ritmos como el *nengón*, el anteriormente mencionado *Kiriba* y el *changüí*, ritmos que conformarían posteriormente lo que se conoce como “*son*” que quedo definido con este nombre a finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, documentado por los mambises, quienes fueron los guerrilleros independentistas dominicanos, cubanos y filipinos en sus diarios de campaña donde hablaban de fiestas y celebraciones en sus campamentos que eran amenizadas con el *tres* y se habla también de *sones*.

Uno de los elementos importantes en el desarrollo del *tres* en la época de finales del siglo XIX principios del XX, es que en 1909 se compone un danzón llamado “El bombín de Barreto”

que involucra un montuno al final de la pieza y es así como el *son* empieza a viajar de oriente hacia la Habana empiezan, ya en 1920 comienzan a aparecer los sextetos y septetos, paralelamente a eso también las casas disqueras y con ellas los viajes de los conjuntos al exterior, principalmente a los Estados Unidos.

Era ya fundamental el *tres* en la música cubana que Félix Guerrero, guitarrista tresero y director de orquestas, escribió y publicó en 1927 el primer documento para la enseñanza del instrumento llamado “Método para aprender el tres”, esta obra tenía no más de diez páginas, y su intención pedagógica no fue suficiente para academizar el *tres* en los conservatorios ni en las escuelas de música, pero fue determinante para que posteriormente se considerara el *tres* como un instrumento de estudio y con una técnica propia.

Con el tiempo, fueron surgiendo varios intérpretes icónicos que contribuyeron también al desarrollo técnico del *tres* y por ende también a la cultura e idiosincrasia cubana, entre estos músicos aparece el maravilloso invidente Arsenio Rodríguez, que en la década del cuarenta incorpora otros timbres e instrumentos creando el formato de “conjunto” donde el *tres*, al igual que los anteriores formatos de sextetos y septetos también es la base de la música.

A partir de aquel momento, empieza a darse una serie de sucesos que permiten tener una visión teórico musical del *tres* más desarrollada, sucesos como la reducción en la producción del cine silente o cine mudo, que a su vez da espacio al cine norteamericano y a la música incidental (música audiovisual) con una armonía nueva e inusual para los treseros de tradición, proveniente de la influencia del compositor francés Debussy, el paradigma del impresionismo que utilizaba acordes con tenciones de 7ma, 7dism, 11na, 13na etc., no pasaron desapercibidos por los músicos cubanos y quisieron empezar a interpretarlos en sus tumbaos y sus composiciones, surgiendo así otra gran figura de la música cubana en el cuarenta. Andrés Hechavarria Callava o también

conocido como “el niño Rivera”, primer tresero en tener estudios académicos en orquestación y composición, al escuchar estas nuevas armonías las lleva al *tres* creando una nueva técnica para armar acordes de cuatro notas en tres cuerdas dándole un gran avance al instrumento y abriendo una cantidad de posibilidades a otros músicos como Chito Latamble, quien fuera el músico más importante en la zona oriental de la isla, con la vieja tradición del *changüí* y así muchos otros.

Después de los años sesenta y el triunfo de la revolución, el *tres* se ve relegado un tanto por la guitarra eléctrica que empieza a figurar en los conjuntos y agrupaciones debido a una preferencia tímbrica que asemejaba al rock, que por aquella época tomó gran fuerza con bandas como The Beatles, Rolling Stones, entre otros, los cuales eran de la preferencia de la juventud. Sin embargo, en los años 70 surge el movimiento de la nueva trova que volvió a retomar y a darle la importancia al *tres* y a otros instrumentos latinoamericanos y es ahí donde surgen otros intérpretes como pancho Amat, Efraín Ríos y una oleada de treseros jóvenes que ya habían recibido formación académica y tocaban la guitarra, dando continuidad a esa herencia inmaterial y otorgando un salto de calidad, que se valida en la importancia que los cubanos le dan a su instrumento y su música.

Uniendo los conocimientos que se tenían de las músicas y estilos del *son*, sumado a cierta injusticia social instrumental, como le menciona el maestro Efraín Amador en la entrevista del 2018, se empieza a gestar la idea en 1983 de darle el lugar que merece el instrumento y es ahí donde se empiezan a escribir los métodos y transcribir las obras propias del *tres*. Como resultado, en 1989 se crea la *cátedra de tres cubano* en la Escuela Nacional de Arte, lo cual fue un logro y un avance para lo que después significó la creación de la *Licenciatura en tres cubano* en la Universidad de las Artes.

Posteriormente, gracias a la influencia de un festival de guitarra que se realizaba en la universidad, los estudiantes de *tres* organizaron su propio encuentro al que bautizaron “Plectro Habana” que siguió desencadenando cosas a favor del aprendizaje y enseñanza de este instrumento, después de mucho trabajo de investigación y práctica instrumental se crea en el año 2009 la primera escuela elemental de *tres* que atendía a la población de primera infancia.

Esta serie de sucesos afortunados hacen que las entidades gubernamentales y autoridades artísticas como el Centro Nacional de Enseñanza Artística (CNAR) vean la importancia de la divulgación masiva del instrumento que además de consolidado como instrumento nacional y patrimonio de la cultura cubana.

DE CÓMO NACIO EL TRES

E. AMADOR

En tiempos del gran mudarra

Allá en el renacimiento en

En barcos de leva al viento

Llego a Cuba la guitarra

Según la historia nos narra

Fue alegre y fue zalamera

Fue cortesana y rumbera

Sonando en cuerdas la vida

Por eso el pueblo no olvida

A la mujer de madera

Un laúd enamorado

Abandono la península

Y la siguió nuestra ínsula

Cual sancho desquijotado

Triste ya y desafinado

El solen el horizonte

Oyó el canto del sinsonte

Y le tejió un contrapunto

Fue así como nació el punto

Cubano, dentro del monte

El laúd por fin hallo

A la guitarra en su nido

Y su más dulce sonido

Enseguida le canto

Su cintura le abrazo

Y tomados de la mano

Penetraron el arcano

Mundo de la poesía

Para que naciera un día

El pequeño tres cubano

Danzaron en suave vuelo

Como pájaros cantores

Y se vieron sus rumores

Cobijados de azul cielo.

Pero bajaron al suelo

Donde andaba el campesino

Quien al ver en el camino

Los tres bellos instrumentos

Unió su voz a los vientos

Para cantar su destino.

3.3.3.1 Morfología y afinaciones del tres

El tres cubano es un instrumento con cuerpo y diapasón hecho de madera, en la actualidad consta de seis cuerdas agrupadas de a dos para un total de tres órdenes, que resultan ser variables según el gusto del instrumentista, hay quienes afinan las primeras cuerdas a la 8va y el segundo orden está afinado al unísono con algunas excepciones que también prefieren octavarlas, este recurso lo usan principalmente los solistas, y el tercer orden indiscutiblemente se afina a la 8va. La afinación con cuerdas al aire, por lo regular, conforma un acorde mayor.

Los primeros *treses* eran más pequeños de los que se tocan hoy en día, eran de una fabricación rudimentaria en el campo y su afinación al aire era una inversión del acorde de RE MAYOR (1ra cuerda F#, segunda D y tercera A). Después se facilitaba más tomar una vieja guitarra, hacerles una adaptación a los puentes y convertirla en tres, pero al aumentar las dimensiones la afinación ya conocida no daba, entonces la solución fue bajar el instrumento un tono quedando así un acorde al aire de C MAYOR (1ra E, 2da C y 3ra G) con el tiempo se ha ido tocando el tres con diferentes afinaciones según la región y el género del *son* que se quiera tocar.



ILUSTRACIÓN 18. EL TRES CUBANO

(<http://www.cubalibros.com/comunidad/noticias/el-tres-clave-en-la-cultura-cubana/>)

3.3.4 El tiple

La mayoría de los instrumentos de cuerda pulsada de origen latinoamericano como el cuatro, el charango, el tres y el tiple, surgieron entre el siglo XVII y XIX producto de la imitación y reproducción criolla de los cordófonos procedentes del viejo continente llegados al territorio en la época de la conquista. Estos instrumentos emergentes comenzaron un camino evolutivo en todos los sentidos, con el fin de que se permeara a las necesidades y a la identidad de los nativos en las diferentes zonas geográficas de los países en donde se interpretaban.

El *tiple* fue enseñado e impulsado por los misioneros jesuitas durante el periodo colonial, el instrumento era llamado *discante*, *guitarrillo* y finalmente *tiple*. A finales del siglo XIX evolucionó en su fisonomía, tamaño y especificaciones organológicas, hasta su forma actual, Su nombre se deriva de la voz *tiple*, que se caracteriza por ser la voz humana más aguda propia de mujeres y niños.

El tiple colombiano ha sido a lo largo de la historia un instrumento que estuvo presente en diferentes acontecimientos de gran coyuntura histórica y cultural, siendo el principal aliado de los músicos campesinos, populares y académicos, es protagonista indiscutible de las músicas de la zona andina colombiana principalmente en diferentes formatos.

Diferentes discusiones se han desarrollado en lo que al origen del *tiple* se refiere, ya que se ha dado lugar a la especulación y la controversia por parte de los investigadores interesados en el tema. David Puerta Zuluaga es un ingeniero que comparte su profesión con la música, la investigación y la interpretación del *tiple*, el maestro David Puerta publicó en el año 1988 “*Los caminos del tiple*” documento que ha servido como referencia y cita algunas teorías que dan indicios sobre la proveniencia del instrumento (cabe resaltar que la proveniencia del tiple es de una investigación rigurosa diferente al objetivo principal de esta monografía).

3.3.4.1 Características:

El *tiple* es un cordófono con grandes similitudes morfológicas con la guitarra, donde su diapasón se divide en trastes, contiene una caja de resonancia con fondo plano y su proceso de fabricación es muy parecido al de la guitarra, a continuación, las partes detalladas del tiple.



ILUSTRACIÓN 19. PARTES DE TIPLE

(Amador, O. 2015)

- Encordado

La encordadura del tiple consta de doce cuerdas agrupadas de a tres para un total de cuatro órdenes, el primer orden consta de tres cuerdas metálicas (requintillas) de acero inoxidable, los siguientes tres órdenes contienen dos cuerdas metálicas y una cuerda entorchada que se ubica en medio de las dos metálicas que están a los extremos.



ILUSTRACIÓN 20. DETALLE DEL ENCORDADO

(Amador, O. 2015)

- Afinación

La afinación del tiple ha tenido algunas variantes que han dependido de la ubicación geográfica y también de los aires a interpretar, sin embargo, en los últimos años se ha venido estandarizando la “afinación en DO” similar a la afinación de las primeras cuatro cuerdas de la guitarra. Otra afinación que fue utilizada es la “afinación en SI bemol”, un tono debajo del usado actualmente que le brinda al tiple una sonoridad más opaca y menos brillante.



1er orden: Mi (E)
 2do orden Si (B)
 3er orden Sol (G)
 4to orden Re (D)

ILUSTRACIÓN 21. AFINACIÓN EN DO

(Amador, O. 2015)



1er orden: Re (D)
 2do orden La (A)
 3er orden Fa (F)
 4to orden Do (C)

ILUSTRACIÓN 22. AFINACIÓN EN SI BEMOL

(Amador, O. 2015)



ILUSTRACIÓN 23. TESITURA DEL TIPLÉ

(Amador, O. 2015)



ILUSTRACIÓN 24. RANGO DEL TIPLÉ

(Amador, O. 2015)

- Técnicas del tiple colombiano

El *tiple* colombiano goza de una amplia gama de posibilidades interpretativas que hacen que el instrumento tenga unas características sonoras inigualables, si bien el *tiple* por su naturaleza se interpreta con las maneras estándar de los instrumentos de cuerda pulsada, también ofrece

ataques, golpes y efectos que hacen que el tiple tenga un carácter, identidad y forma de tocar propia. A continuación, se explican algunos de estos elementos que se utilizaran de manera práctica en la composición y que fueron descritos con los diversos nombres por los intérpretes en el ejercicio de la interpretación:

RASGADO

(Golpes abiertos o plenos): el rasqueo o golpe pleno o abierto es uno de los recursos más utilizados por los intérpretes del *tiple*, se conoce con este nombre debido al resultado sonoro que se consigue cuando se ejecuta, se realiza tocando los cuatro órdenes del *tiple* de manera simultánea con uno o más dedos de la mano derecha, en este movimiento se utiliza la muñeca y el antebrazo, los rasgados se pueden hacer de manera ascendente o descendente procurando siempre la misma intensidad en los dos golpes. El maestro Oscar Santafé así lo describe:

En lo personal, recomiendo el dedo medio en la generalidad de los ataques, por ser en este más natural el hecho de estar, su yema frente al pulgar, si pensamos en la posición más relajada de la mano como en el caso de un bebé que duerme o al relajar la mano frente a un teclado. La yema del pulgar hará contacto con la del dedo medio y junto a ellos se acomodan los demás, liberando además el movimiento del dedo índice, que debe adoptar una intención más melódica en los momentos en que el triplista se enfrenta a niveles de ejecución más complejos. (Santafé, 2016).



ILUSTRACIÓN 25. RASGADO

(Elaboración propia)

GUAJEO

Casualmente en las músicas afrocubanas también se utiliza este término para referirse al acompañamiento armónico de patrones rítmicos sincopados. En el libro *el son cubano-origen evolución y formas*; publicado en 1997 por Federico Abad describe lo que para la música cubana es el güajeo:

Un Guajeo es una melodía-ostinato de origen cubano, consta de acordes arpegiados en patrones sincopados, algunos músicos solo usan el término Güajeo cuando los patrones rítmicos son producidos por un tres cubano, el piano o algún instrumento de la familia de los violines o saxos, los güajeo en el piano son uno de los elementos más reconocibles en la salsa moderna de hoy en día, en estados unidos a los guajeos se le suele llamar “montunos” o “tumbaos” en la timba cubana. (Abad, 1997).

En el ámbito tiplístico el güajeo no está muy alejado del concepto utilizado en el contexto cubano ya que el güajeo en el *tiple* combina diferentes ataques y patrones rítmicos de la mano derecha generando una base armónica dentro de un formato determinado.

Este término es muy común entre los tiplistas y músicos del folklor andino colombiano, sin embargo, fue hasta el año 2011 el tiplista Oscar Santafé describe en su publicación “Estudios melancólicos para tiple solo”: “El Güajeo es la combinación de los diversos “golpes”, ataques de la mano derecha sobre el encordado para producir como un todo, el ritmo con el que se acompaña un “ritmo” tradicional.” (Santafé, 2011).



ILUSTRACIÓN 26. GUAJEO

(Elaboración propia)

APLANTILLADO

Este efecto también es conocido en diferentes partes del territorio colombiano como *chasquido*, *campaneo* o *surrungueo* y se consigue por medio del contacto directo de las uñas de

la mano derecha con el encordado del *tiple* produciendo un efecto que resalta el sonido metálico del *tiple*.

La intención principal es fortalecer y enfatizar lo acentos de la música en donde el *tiple* esté presente, que es casi toda la música andina colombiana, cabe mencionar que el güaje se concibe de maneras diversas según el ritmo y el lugar donde se interprete.

El aplantillado se puede interpretar de dos maneras, *aplantillado hacia abajo*: se logra partiendo del movimiento del antebrazo y la muñeca barriando simultáneamente el encordado, personalmente lo realizo con todas las uñas de la mano derecha juntas, siendo las de los dedos anular y medio las primeras en tener contacto con las cuerdas, y *el aplantillado hacia arriba*: este se realiza las partes de brazo anteriormente mencionadas a diferencia de que se realiza en la dirección contraria, este aplantillado lo realizo con la uña del dedo pulgar que sobresale ligeramente de las demás siendo esta la primera uña que tiene contacto con el encordado del *tiple*.



ILUSTRACIÓN 27. APLANTILLADO

(Elaboración propia)

BRISADO

El brisado en *el tiple* es un recurso que consiste en el contacto sutil de la yema del dedo medio de la mano derecha con los cuatro órdenes del *tiple*, el resultado sonoro de esta técnica da una sensación de susurro de la armonía, este recurso es utilizado en su mayoría cuando hay una melodía predominante de otro instrumento y el matiz es *piano*. En las partituras generalmente se utiliza la convención “*brisado, brisa o briss*”



ILUSTRACIÓN 28. BRISADO

(Elaboración propia)

PULSACIONES DE LA MANO DERECHA

Las pulsaciones en el *tiple*, al igual que la mayoría de instrumentos de cuerda pulsada, se realizan alternando los dedos de la mano derecha según sea la necesidad, por ejemplo, cuando se está tocando una melodía donde las notas aparecen en la misma cuerda, la pulsación más utilizada es el alternando los dedos índice y medio (*i-m*) sin repetir dedo, en otro caso donde por

ejemplo aparezca un arpeggio en cuerdas diferentes se asigna un dedo a cada cuerda como se verá en la composición.



ILUSTRACIÓN 29. PULSACIONES DE LA MANO DERECHA

(Elaboración propia)

PULSACION EN CUERDAS DOBLES

Cuando en el *tiple*, hay melodías de dos notas simultáneas se presentan mayormente en cuerdas contiguas sonando intervalos de 3ras o 6tas, estas pulsaciones se realizan utilizando una de las uñas a manera de plectro o púa según la comodidad y el gusto del interprete, para la composición específicamente se manejó este tema pulsando las notas con diferentes dedos simultáneamente para un mejor manejo de la intención de cada nota.

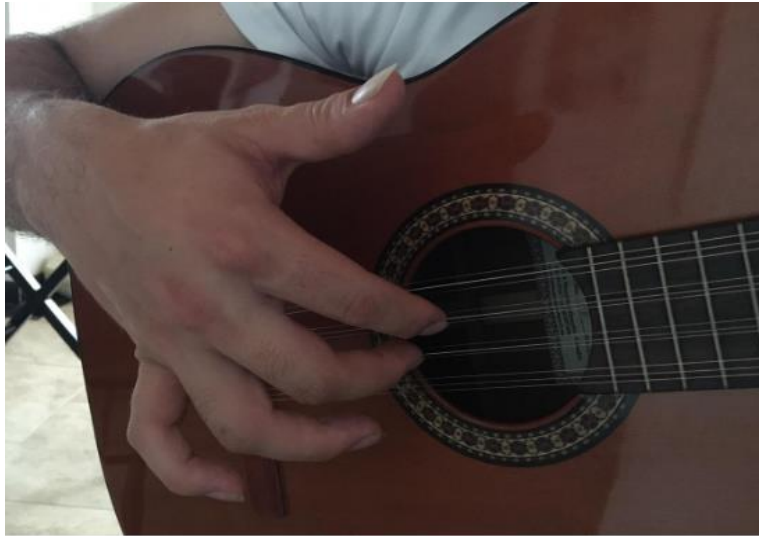


ILUSTRACIÓN 30. PULSACIONES EN CUERDAS DOBLES

(Elaboración propia)

4. Proceso creativo

4.1 La guajira-son

La guajira es un estilo de música popular cubana al igual que todos los estilos mencionados anteriormente, era interpretado tradicionalmente por la guitarra y el *tres*. Las características principales de esta música son el uso continuo y secuencial de arpeggios y el tempo más lento que los otros estilos provenientes del mismo lugar. El esquema armónico principal que compone las guajiras es la progresión de I – IV – V – IV En tonalidad mayor o menor.

A continuación, estarán expuestos unos esquemas que nos dejarán ver la estructura melódica y rítmica del género en mención

ESQUEMA PRINCIPAL: I-IV-V-IV



ILUSTRACIÓN 31. ESQUEMA DE LA GUIAJIRA

(<https://colaboraeducacion30.juntadeandalucia.es/educacion/colabora/documents/>)

Estos esquemas se pueden variar dándole otro orden a las notas de los acordes y cambiando su inversión respetando siempre la sincopa característica del género. A continuación, otro ejemplo donde se evidencia el tratamiento melódico al trabajar con las inversiones de los acordes.

A TERCERAS/ INVERSION DE ACORDES



ILUSTRACIÓN 32. ESQUEMA DE LA GUAJIRA

(<https://colaboraeducacion30.juntadeandalucia.es/educacion/colabora/documents>)

En el ejemplo se puede observar el *tumbao* en una segunda inversión (6/3) en todos los acordes de la melodía, este cambio de inversiones es muy común en este estilo de música ya que permite un mayor manejo de las sensaciones en cada sección de las canciones.

4.2 Mi tiple güajiro

El proceso de composición de esta canción comienza a partir del ejercicio de escucha y análisis de las músicas mencionadas, pero sobre todo de la práctica instrumental mediada por la relación entre los dos instrumentos principalmente mencionados en esta monografía, a través de esta experiencia la guajira cubana fue el ritmo seleccionado debido a sus características musicales y a que es el género que se adaptó particularmente al *tiple*.

Mi tiple guajiro nace de la improvisación de patrones rítmicos y disposiciones armónicas allí propuestas, posteriormente se crea la letra con un discurso que evoca campo y montaña muy populares en el son *güajiro* y la música andina colombiana, a continuación, la letra de la canción:

| | |
|--|----------------------------------|
| <i>Yo tengo un tiple cantor</i> | |
| <i>Que se oye allá en la lejanía (bis)</i> | <i>CORO</i> |
| <i>Para esta tierra querida</i> | <i>mira este tumbaito</i> |
| <i>Donde nace el ruiseñor</i> | <i>bien sabrosito</i> |
| | <i>con su tonada elegante</i> |
| <i>También le canta a las flores</i> | <i>mira que esta sabroso</i> |
| <i>Y a las más lindas muchachas (bis)</i> | <i>y yo me lo gozo</i> |
| <i>Bambuco vals y guaracha</i> | <i>güajando como los grandes</i> |
| <i>Y los más hermosos sonos</i> | |

Después de componer la letra el paso siguiente fue definir una forma, en la práctica auditiva se pudo determinar que este género no tiene una estructura estándar, pero sí unos elementos infaltables como-pregón siendo el último un elemento responsorial espontáneo, la parte de él o los solos instrumentales y claramente las estrofas en donde rima verso 1, 3, 5 y 2, 4, 6.

La instrumentación que se pensó para la canción inicialmente fue un formato pequeño que asemejara el tradicional (guitarra, *tiple*, bongo y claves), a medida que avanzaba en la escritura de la música y continuaba realizando audiciones, se hizo oportuno y enriquecedor modificar el anterior formato y adaptar el formato al *tiple*, en donde está acompañado de trompeta primera y segunda, bajo, bongo y percusión menor, el criterio para escoger esta línea instrumental fue principalmente la necesidad de explorar timbres diversos inmersos en el acompañamiento y homogenización del resultado sonoro del *tiple* fundamentalmente.

Esta canción fue creada bajo algunos parámetros técnicos expuestos en el libro “Escuela del tres cubano” (Amador, 2012) y puestos a disposición del universo del *tiple*, (todos los fragmentos tanto del libro de referencia como de la composición están escritos en clave de sol). Se realizará a continuación una descripción detallada de cada una de las partes compuestas para el *tiple* y su relación con el documento, la forma de tocar tres y la adaptación de esas técnicas al *tiple*, antes se hace necesario hablar de la estructura de la canción con el fin de facilitar la comprensión del análisis:

INTRODUCCIÓN: La introducción de la canción está dividida en 3 partes, la primera de ellas va del compás 1 al 5 en donde se expone el ritmo y la melodía principal del *tiple* que empieza acompañada del bajo y la conga. Posteriormente a partir del compás 6 al 13 donde entran las trompetas con notas largas pero la intención rítmica y melódica del *tiple* se mantiene, en estos últimos compases aparece un cambio en la base rítmica del bajo y la conga que sirve de puente para llegar al final de la introducción que va desde el compás 14 al 21 con la misma melodía en las trompetas.

1ra ESTROFA: en la primera estrofa que inicia en el compás 22 hasta el 33 el *tiple* empieza a involucrar melodías por terceras y sextas tomando junto con la voz un papel protagónico que sobresale en relación a la introducción, también empiezan a aparecer acordes escritos en bloque o de manera simultánea que serán interpretados con la técnica del guajeo (no solo en la estrofa si no a lo largo de toda la canción), el melo-tipo y ritmo-tipo expuesto en la introducción se vuelve a exponer en un pequeño pasaje.

2da ESTROFA: después de los compases 34 y 35 donde se realiza un puente que conecta la estrofa 2 con la anterior, empieza la letra de esta estrofa y se suma a todos los elementos

| |
|--|
| <p>anteriormente mencionados un tipo de guajeo más continuo y sucesivo, esta parte de la canción va del compás 36 al 47.</p> |
| <p>CORO-PREGÓN: esta sección se repite tres veces de manera cíclica y la propuesta en <i>el tiple</i> es tipo <i>chord melody</i> que se constituye como melodía y acompañamiento armónico simultáneo.</p> |
| <p>SOLO: el solo se desarrolló del compás 60 al 73, la propuesta responde a una serie de características de gusto propio tomadas de diferentes referentes estéticos recogidos a lo largo de la carrera musical del investigador, tiene elementos rítmicos propios del género y es la única parte en la que varía en un pequeño pasaje la armonía.</p> |
| <p>CORO-PREGÓN: esta sección va antecedida por un puente que va del compás 74 al 77 es decir que empieza en el compás 78 y tiene unas características muy similares al coro-pregón anterior en términos interpretativos y de duración.</p> |
| <p>FINAL: la parte final de la canción es similar a la introducción con la diferencia de que la masa instrumental del final está conformada por todos los instrumentos.</p> |

TABLA 1. DESCRIPCIÓN DE FORMA

Aquí encontraremos una escala que nos permitirá llevarnos una idea más práctica de la forma en que se interpreta el *tres* y lo que se debe tener en cuenta al momento de traducirlo al *tiple* sobre todo en su afinación.

ESCALA CROMÁTICA

El interés fundamental de esta escala reside en el aprendizaje de las notas cromáticas de los primeros cuatro trastes (primera posición).



ILUSTRACIÓN 33. ESCALA CROMÁTICA

(Amador, E. 2012, pág. 6)

Como se puede observar en la anterior imagen, el segundo orden de cuerdas del *tres* está afinado en *Do* (C), lo podemos comprobar fijándonos en la sexta negra de la escala ya que está indicando el ataque de la nota *Do* al aire y de esa manera todas las notas siguientes pertenecientes al segundo orden de cuerdas cambian en su digitación en comparación con el *tiple*, otro de los elementos en la escritura e interpretación del *tres* que se debe considerar es el uso de la plumilla o plectro que en el texto de referencia lo encontramos como *alza púa* y su convención es la siguiente:

EL TOQUE CON ALZA PÚA

▣ : indica golpe de púa hacia abajo

∨ : indica golpe de púa hacia arriba



ILUSTRACIÓN 34. ALZA PÚA

(Amador, E. 2012, pag.9)

Para efectos de contextualización en la tonalidad de la composición “*Mi tiple guajiro*” se exponen a continuación dos formas de tocar la escala de Re menor en el *tres*.

ESCALAS DE RE MENOR

Con notas al aire

Sin notas al aire

ILUSTRACIÓN 35. ESCALA DE RE MENOR

(Amador, E. 2012, pág. 19)

El libro *Escuela del tres cubano* (2016) propone estas dos formas de tocar la escala de *Re m* en el *tres*, una con cuerdas al aire y otra sin cuerdas al aire. La diferencia radica en la posición de los dedos de la mano izquierda principalmente, en el primer ejemplo la nota *Re* se digita con el dedo 2 en la segunda cuerda y el segundo traste, mientras que, en *el tiple*, esta misma nota aparece un traste más arriba, es decir en el tercer traste digitada con el dedo tres. En el segundo ejemplo que corresponde a la misma escala, pero sin notas al aire se empieza con el dedo 4 en el tercer orden y en la cuarta posición (CIV) y realiza un desplazamiento a la posición (CV) en el *La* de la primera cuerda, en *el tiple* esta escala empieza en la quinta posición (CV) empezando con el dedo 3.

Cabe resaltar que *el tiple* ofrece una mayor amplitud de registro ya que su nota más grave es el *Re* del cuarto orden, ubicado en el primer espacio adicional de la parte inferior del pentagrama.

El canto del inicio de la melodía en la guajira comienza con tres corcheas antecedidas de un silencio de blanca y uno de corchea, lo que se conoce como un compás acéfalo, la tonalidad es *Re m* y la métrica es 4/4 empezando en la región de dominante (V7), recordemos la fórmula armónica de este ritmo Im (Dm), IV (Gm) V7 (A7).

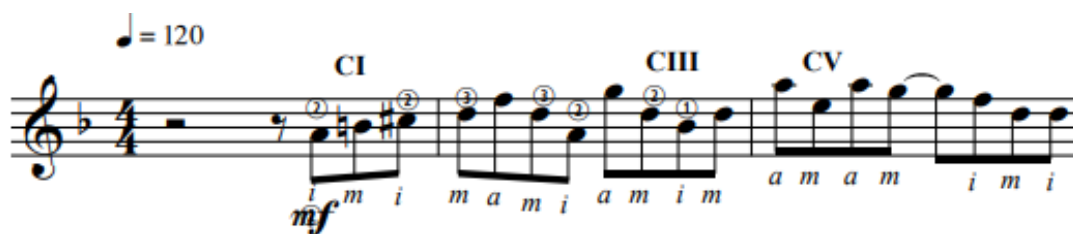


ILUSTRACIÓN 36. MI TIPLE GÜAJIRO COMPÁS 1,2 Y 3

(Elaboración propia)

En este fragmento de los 3 primeros compases de la canción está especificada la digitación de mano derecha e izquierda en donde podemos observar la diferencia en cuanto a posiciones o cejillas en el diapasón. En el *tiple*, la pulsación de las notas las realizaremos con dedos anular (*a*), índice (*i*), medio (*m*) y pulgar (*p*) simbolizados respectivamente. En el compás 1 empezaremos la melodía en primera posición (C1) y en la región de dominante V7 para llegar de manera cromática a la tónica que se desarrolla en la misma posición asegurando los dedos en el acorde de *Re m* con la digitación especificada en la imagen, a partir de la segunda corchea del compás 2 en donde el acorde de *Re m* aparece en segunda inversión (6/4) de manera descendente con una pulsación en mano derecha (*a-i-m*). El maestro Efraín Amador (2016) sugiere en su libro realizar este mismo movimiento melódico de la siguiente manera:



ILUSTRACIÓN 37. DISEÑO MELÓDICO

(Amador, E. 2012, pág. 19)

El fragmento es tomado de un ejercicio con métrica de 6/8, sin embargo, la inversión del acorde es la misma que la señalada en la canción, a diferencia que, en el tres, la nota Re se encuentra en el segundo traste y en la mano derecha la *alza púa* toca dos veces hacia abajo por una hacia arriba.

En el segundo tiempo del mismo compás de la canción, la mano izquierda realiza un desplazamiento a la tercera posición (CIII) ubicando la cejilla para armar el acorde de Gm que corresponde al cuarto grado (IV) en segunda inversión pulsando (*a-m-i-m*), la última nota de este compás es *Re* que por medio de un salto de 5ta justa llega al *La* del primer orden en la quinta posición.



ILUSTRACIÓN 38. MI TIPLE GUAJIRO COMPÁS 3

(Elaboración propia)

Entrando a la región de V7 con la pulsación especificada para cada orden, encontrándose entre la tercera y cuarta corchea la síncopa característica del género que conduce al primer grado de la tonalidad por grados conjuntos descendentes. El maestro Amador en un estudio de escalas diseña un movimiento melódico similar.



ILUSTRACIÓN 39. DISEÑO MELÓDICO

(Amador, E. 2012, pag.68)

En la anterior imagen la melodía empieza con el dedo 3 en el segundo orden y el intervalo siguiente es el mismo utilizado en la composición, pero con la diferencia del orden de las cuerdas en que se toca.

ILUSTRACIÓN 40. MI TIPLE GÜAJIRO INTRODUCCIÓN

(Elaboración propia)

En el compás 4 y 5 de *Mi tiple guajiro* el círculo armónico se mantiene, pero con cambios en las posiciones de los acordes ya que se realizan a partir de la quinta y sexta posición en el diapason del *tiple* con inversiones en los acordes, en el caso de la tónica la inversión es 6/4 de manera descendente siendo este el primer momento en utilizar el cuarto orden de las cuerdas,

pulsado siempre por el dedo pulgar (*p*). esta referencia fue extraída del análisis de la tonalidad de Dm encontrada en el libro.



ILUSTRACIÓN 41. DISEÑO MELÓDICO

(Amador, E. 2012, pág. 19)

No es difícil suponer los datos relacionados con la interpretación del anterior fragmento escrito para *tres*, el símbolo en la parte superior del pentagrama indica un golpe continuo del *alza púa* hacia abajo y la digitación está en la primera posición: *La* en el tercer orden traste 2, *Re* en el segundo orden traste 2 y *Fa* en el primer orden traste 1.

El siguiente acorde en la composición es un *Sol m* digitado en sexta posición que, aunque no suena en bloque sí se construye simultáneamente y se mantiene a lo largo de la duración de las cuatro corcheas para conducir nuevamente a la región V7 armando el acorde de *La 7* en la quinta posición del diapasón en donde la síncopa se desarrolla, esta vez ligando la cuarta y quinta corchea que se encuentra en la nota *Mi*. La totalidad de la anterior descripción corresponde a la introducción que se desarrolla del compás 1 al 21.

A continuación, se realizará la descripción de las estrofas en las que el *tiple* toma un rol más armónico y se empiezan a considerar con más precisión en la composición las características interpretativas comunes del *tiple* como es el caso de las melodías en cuerdas dobles, etc.

ILUSTRACIÓN 42. MI TIPLE GÜAJIRO 1RA ESTROFA

(Elaboración propia)

La primera estrofa empieza en el compás 22 pero el *tiple* da inicio a esta sección con ante compás en el 21 pulsando el segundo y tercer orden en la última negra de manera simultánea con un intervalo de 4ta justa entre la nota *La* y *Re* ligada a el primer tiempo de corchea del compás 22, cabe aclarar que dicho compás está pensado en la posición de *Re menor* con el dedo 3 digitando la nota *fa* del cuarto orden, es decir, el acorde se digita completo y se mantiene así a lo largo de las cuatro primeras corcheas del compás, la propuesta interpretativa está en la mano derecha ya que si nos fijamos en la manera de pulsar las cuerdas el dedo pulgar ataca las notas más graves (*la*, *re* y *fa*) mientras que los dedos *a-m-i* pulsan las notas más agudas en su orden respectivo construyendo intervalos de 3ra menor entre *Re* y *fa*, 4ta justa entre *La* y *Re*, 3ra mayor entre *Fa* y *La*, en el tercer y cuarto tiempo del mismo compás la figuración es la misma pero la función armónica cambia pasando a la región de subdominante en la posición tres del diapason (CIII) en donde el acorde se construye desde el primer momento en el que aparece manteniendo

la misma lógica en la pulsación de la mano derecha donde el pulgar ataca las notas más graves y los dedos *a-i-m* las notas más agudas.

Según el estudio fácil en cuerdas dobles compuesto por el maestro Amador las maneras de digitar y abordar este tema es la siguiente.

ESTUDIO FÁCIL EN CUERDAS DOBLES No.:



ILUSTRACIÓN 43. CUERDAS DOBLES

(Amador, E. 2012, pág. 5)

En El estudio fácil de cuerdas dobles aparecen algunos intervalos que fueron tenidos en cuenta en la composición de la canción, exactamente en el compás 22 en donde las segundas corcheas se digitan con dedos 4 para *Re* y 1 para *Fa*, recordemos que en este compás se considera tocar las notas dobles con los acordes previamente ubicados.

A lo largo del estudio de cuerdas dobles podemos evidenciar unas características en cuanto a digitación que denotan una gran diferencia en el resultado sonoro entre *el triple* y el tres, por ejemplo, en el grupo de negras escritas en el tercer tiempo del compás 3 la digitación es *Re* con dedo 2 y *Fa* con dedo 1 y si miramos el contexto general del estudio, no se encuentra una armonía como base, por el contrario propone una conducción más melódica que se extiende a lo largo del diapasón con un notorio uso de cuerdas al aire.



ILUSTRACIÓN 44. MI TIPLE GÜAJIRO COMPAS 23,24 Y 25

(Elaboración propia)

En la anterior imagen, correspondiente a los compases 23, 24 y 25, empiezan a aparecer tiempos y ataques de acordes completos, recordemos que en esta composición todos los acordes se van a interpretar con la técnica tiplística del güajeo. El primer acorde que se muestra en la imagen es un acorde de *La7* en el quinto traste del *tiple*, que da entrada a la región de dominante y en donde la sincopa característica del género se desarrolla ligando la séptima del acorde es decir la nota *Sol* que conduce a la quinta de la tónica es decir la nota *La*.

En el compás 24 que empieza en contratiempo de corchea y con un arpegio descendente del acorde de *Re m* en inversión 6/3 que llega a la región de sub dominante *Sol m* en el sexto traste del *tiple* que conserva la postura de los dedos 2 y 3 pero devolviéndolos al quinto traste para tocar las notas *La* en cuarta cuerda y *Do#* la tercera con la pulsación en mano derecha de *i-m*, ya en el compás 25 podemos ver las notas *Mí* y *Sol* pulsadas simultáneamente en el primer pulso del compás para darle más fuerza y relevancia a la sincopa que se desarrolla dos corcheas más adelante con la misma digitación pero diferente duración.

En el texto de referencia, los acordes están compuestos por tres notas en caso de querer sonarlas en bloque y están ubicadas de la siguiente manera:

ACORDES DE RE MENOR

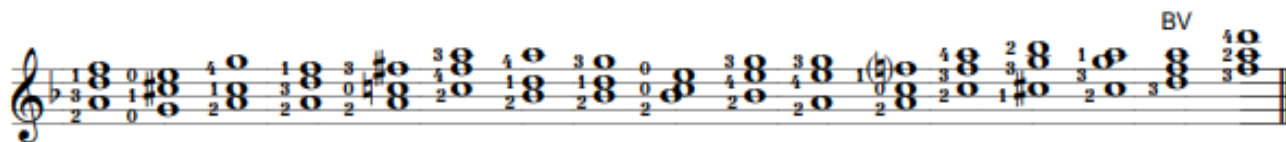


ILUSTRACIÓN 45. INVERSIONES DE RE MENOR

(Amador, E. 2012, pág. 19)

En la imagen se puede analizar que no están los acordes en el orden de los grados en que comúnmente se encuentran, sin embargo, sí podemos observar las funciones armónicas usadas en la canción en diferentes inversiones y posiciones del tres, por obvias razones el *tres* limita un poco las posibilidades armónicas ya que obliga a omitir notas de los acordes en el caso en que excedan los tres sonidos. En el antepenúltimo acorde de la imagen aparece un *La 7* que, según la lógica del tres, está ubicado en el quinto traste del instrumento digitando el *Do#* con el dedo 2, *Sol* con dedo 3 y *La* con dedo 2 omitiendo la quinta del acorde (*Mi*).

En el *tiple* este acorde se realizó con una cejilla sobre el quinto traste (CV) con el dedo 1 y permitió tocar todas las notas del acorde de *La 7* con el dedo 2 digitando el *Do#*. con el fin de darle conducción a las voces de este acorde en la canción, se escribió el siguiente *Re m* en el mismo traste duplicando la tónica pensado con la referencia del penúltimo acorde de la imagen, por último, el acorde de *Sol m* sugería en el libro tocarse en el tercer traste como se muestra en el séptimo y octavo acorde así que se decidió conservar la conducción de las voces de la canción y ejecutarlo en el sexto traste.

Del compás 25 al 32 el *tiple* retoma el tema inicial que acompaña la voz hasta llegar al compás 33 que varía la rítmica a manera de llamado a la 2da estrofa.

36 briss

40

44

a m i
p p p

ILUSTRACIÓN 46. MI TIPLE GÜAJIRO 2DA ESTROFA

(Elaboración propia)

En la segunda estrofa que comienza a partir del compás 36 el *tiple* realiza un acompañamiento rítmico muy marcado en el primer compás y los dos primeros tiempos del segundo relacionados en la imagen, esta secuencia rítmica está subdividida en 4 semicorcheas por acorde, la intención de mantener este bloque de acordes organizados de esa manera es incluir una serie de brisados que se encuentran en la tercera y cuarta corchea de cada acorde, este efecto es muy utilizado en la interpretación del *tiple* y se realiza rozando el encordado del instrumento con la yema de uno o más dedos de la mano derecha, la convención para identificarlo en la partitura es este símbolo ^ la ubicación de los brisados se encuentra al finalizar los acordes para dar una sensación de reposo para llegar al siguiente acorde.

En el compás 38 la tónica se ubica en el quinto traste del *tiple* realizando una melodía por 3ras descendente, en este pasaje la mano derecha el dedo pulgar (*p*) toca las notas bajas de cada intervalo a manera de pívot mientras que las notas altas se pulsan alternando dedos *a-i-m*. la

intención es que la nota tocada por el dedo pulgar mantenga una misma intensidad y las notas tocadas por los demás dedos marquen un crescendo. La última negra de este compás es un *La 7* que lleva repetir el modelo anterior de manera idéntica hasta el compás 45 donde varía el ritmo en la última corchea ligando el acorde de *Re m* a la primera corchea del siguiente compás que se une con el puente en el compás 47, a partir de este pasaje se toca en el *tiple* la secuencia base hasta el compás 51 que varía la rítmica junto con toda la instrumentación para llegar al primer coro-pregón.

La referencia del libro *Escuela del tres cubano* (Amador, 2016) usada en la 2da estrofa, fue la misma enunciada en la 1ra estrofa sin embargo cabe anotar que no se encuentra en el libro material que sirva de antecedente en la ejecución armónica en bloque como la descrita anteriormente.

En la siguiente parte se llega al coro pregón que empieza en el compás 52, una de las intenciones al momento de realizar esta composición fue ir aumentando en cada parte de la canción un concepto propio del *tiple*, en esta parte los mecanismos técnicos para desarrollar en el *tiple* son los brisados, güajeo, melodías en doble cuerda y una propuesta rítmica que se sale un poco de la forma tradicional de interpretar la guajira.



ILUSTRACIÓN 47. MI TIPLE GÜAJIRO, CORO PREGÓN

(Elaboración propia)

En los compases 52 y 56 de la sección coro-pregón la tónica se ubica en el primer traste del *tiple* este acorde se arma de manera simultánea y se mantiene a lo largo de los dos primeros pulsos del compás, la interválica de este pasaje de cuerdas doble esta intercalado 4ta justa, *La* con el dedo 2 y *Re* con el dedo 4 en el primer y tercer grupo de corcheas con los y el segundo y cuarto se encuentra intervalos de 3ra menor entre *Re* y *Fa* digitados con dedos 4 y 1 y 3ra mayor entre *Fa* y *La* digitados con dedos 3 y 2. En el tercer y cuarto tiempo del compás se arma el acorde de *Sol m* que corresponde a la subdominante del acorde, al igual que los anteriores casos el acorde se arma de manera simultánea teniendo como resultado una cejilla en tercer traste con el dedo 1 y la nota *Sol* se toca en el cuarto orden con el dedo 3, en este acorde también se pueden encontrar diferentes intervalos pero le daremos una visión más detallada a la pulsación de la mano derecha, recordemos que este tipo de ataques en la canción se realizan combinando los dedos *a-i-m-i* para las notas altas de los intervalos y el dedo (*p*) para las notas más graves.

A continuación, se relacionará un ejercicio de cuerdas dobles publicado en el texto de referencia:

EJERCICIOS DE TERCERAS DOBLES

SECUENCIA No.1

The musical notation for 'SECUENCIA No.1' is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line shows three different right-hand attack techniques labeled a), b), and c). Above the staff, fingerings are indicated: a) four fingers (1-2-3-4), b) three fingers (1-2-3) and a 'V' for the fourth finger, and c) alternating fingers (1, 2, 3, 4) with 'V' marks. Dynamics 'BII' and 'BIV' are marked above the staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and articulation marks like slurs and accents. The second line of music starts with a 'y regresa' marking and continues the sequence with similar rhythmic patterns and articulation.

ILUSTRACIÓN 48. CUERDAS DOBLES

(Amador, E. 2012, pag.48)

Si bien el anterior ejemplo no está en la tonalidad de la canción, si podemos observar que el ejercicio está pensado teniendo en cuenta la posición de los acordes en el diapasón del tres y se arman desde el inicio ya que no es necesario realizar desplazamientos según el análisis hecho a la pieza, la diferencia técnica interpretativa radica en que en el autor propone tres maneras de pulsación de la mano derecha con alza púa, según las convenciones anteriormente expuestas la opción (a) propone el ataque descendente si alternancia, es decir todos los toques se hacen hacia abajo, el ejercicio (b) propone tres toques hacia abajo y el último hacia arriba, la opción (c) alterna un toque hacia arriba y otro hacia abajo siendo esta la técnica más usada en los instrumentos de plectro, en la práctica de este ejercicio se evidenció una dificultad al momento de darle un carácter a cada línea melódica ya que la fuerza que se ejerce con la alza púa es la misma para las dos cuerdas, en el *tiple* al alternar los dedos en estos pasajes de doble cuerda pulsados de la manera señalada independiza las voces aun cuando se tocan simultáneamente.

En el compás 53 y 57 de la canción se realiza *chord melody* sobre la región de dominante que se ejecuta en el quinto traste del *tiple*, este acorde se repite varias veces a lo largo de toda la

composición en la misma posición, pero en este fragmento de 4 corcheas pasan varias cosas. En la mano izquierda el acorde no solo se ubica desde el principio del compás, sino que también queda sonando durante los dos primeros pulsos acompañando un movimiento melódico de 4 corcheas que saltan entre el *La* agudo y la tercera del acorde *Mi*, la síncopa está entre la cuarta corchea del primer grupo y la primera corchea del segundo con la nota *Sol* donde se llega a la tónica por grados conjuntos la nota *Fa* que equivale a la tercera de la tonalidad *Re* que se enfatiza en la tercera y cuarta corchea ya que se toca el acorde en bloque. Ahora bien, el tratamiento interpretativo que realiza la mano derecha muestra varios elementos en este compás, en primer lugar el acorde de *La 7* se toca con todos los dedos de manera descendente con el fin de darle fuerza al acompañamiento mientras que la melodía se realiza alternando los dedos *a* y *m*, en las dos corcheas finales el elemento técnico utilizado es el brisado señalado en la partitura, este brisado genera una sensación de reposo para dar inicio a la siguiente parte que en los dos casos en que se presenta con silencio de corchea antecediendo la tónica.

REGRESO A MI TRES

Tiempo de Son

$\text{♩} = 60$

The musical score consists of four staves of guitar notation in 2/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The first staff begins with a *mf* dynamic and features a series of eighth-note patterns with circled fingerings (3, 0, 3). The second staff shows a dynamic range from *p* to *f*. The third staff continues the melodic development. The fourth staff starts with a *pp* dynamic and includes circled fingerings (1, 2) and (1, 2). The score uses various articulations such as slurs and accents to shape the melodic lines.

ILUSTRACIÓN 49. DISEÑO MELÓDICO

(Amador, E. 2012, pág. 83)

La interior imagen corresponde al fragmento de una composición del maestro Efraín Amador para tres solista que sirvió como referencia para abordar los compases anteriormente expuestos, este fragmento tiene ritmo-tipos similares a los de la composición “*Mi tiple guajiro*” si observamos la referencia podemos notar que las notas largas que se presentan generalmente se ubican en el tercer orden mientras las semicorcheas son notas al aire en el primer y segundo orden del tres, la secuencia en los tiempos de semicorchea junto con la nota larga permite definir

la armonía de cada compás, este manejo de notas largas y de melodías en el *tiple* se realizó con acordes completos permitiendo así notar auditivamente la región armónica en la que se desarrolla el compás, en la imagen anterior no está especificada la manera en que se pulsa los órdenes con la mano derecha, sin embargo se puede identificar a la vista que este tipo de rítmicas se tocan alternando la alza púa de arriba abajo.

El compás 54 y 58 empieza con silencio de corchea seguido de un arpeggio descendente de *Re m* en inversión de 6/4 para llegar a la región de subdominante *Sol m* que se toca en bloque

The image shows a musical score for a tiple solo. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 60 and ends at measure 65. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The second staff starts at measure 66 and ends at measure 70. It contains the lyrics 'a m a' and 'a m i a m'. The dynamics are *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). The third staff starts at measure 71 and ends at measure 73. It features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

ILUSTRACIÓN 50. MI TIPLE GÜAJIRO, IMPROVISACIÓN

(Elaboración propia)

La parte del solo del *tiple* va del compás 60 al 73 pero es en el tercer y cuarto tiempo del compás 63 donde el solo empieza a tener un carácter y un discurso melódico definido por medio de una escala que se toca en la quinta posición del *tiple* de manera descendente para llegar al acorde de *La 7*, este fragmento del solo sintetiza en gran medida lo que viene de ahí en adelante,

se puede ver que las figuras más recurrentes son las diferentes combinaciones de corcheas, siempre sonando las notas de los acordes en los tiempos fuertes como el caso del compás 64 que empieza con una negra en *Re* y procede a la nota *Fa* con un salto de 3ra menor ascendente seguida de la nota *La* en un salto de 6ta descendente para completar todas las notas del acorde y llegar *Sol m* donde el *Si* de la 1ra corchea del tercer tiempo es una nota de paso para llegar a la dominante, en el compás 66 volvemos a la tónica donde el *Sol* y *Sol b*.

Son notas de paso sucesivas entre la nota *La* y *Fa* y la última corchea del compás es una anticipación del acorde *La 7*.

La gran parte de este solo se toca en la quinta posición debido a que los recursos técnicos del *tiple* para esta parte específicamente tienen un mejor resultado sonoro para el gusto del compositor, en esta parte de la composición también aparecen brizados y acordes en bloque, recordemos que dichos acordes se interpretan con la técnica del güajeo. En la mano derecha se alternan los dedos *a-i-m* según el orden de cuerdas en el que aparezca cada nota, la segunda parte del coro-pregón es idéntica a la anteriormente expuesta y va de los compases 78 al 85 con las respectivas repeticiones.

CONCLUSIONES

La relación musical entre el folklore colombiano y el cubano siempre se vio enmarcada en un contexto caribeño, campesino y esclavo, que, pese a la precariedad en las condiciones de vida de sus autores, el ingenio y la creatividad abrió espacios en donde se crearon instrumentos y formas musicales vigentes que siguen aportando a la memoria colectiva. En términos generales el contexto que inspiró la música de las dos naciones fue similar dado que se desarrollaba a la par que con el trabajo en el campo y las tertulias en los momentos de descanso. El tres y el tiple, son dos instrumentos muy diversos y con características específicas, pero con una sonoridad que se asemeja debido a los materiales con los que están hechas las cuerdas de los dos instrumentos y a la naturaleza de la caja de resonancia, sonoridad con la que se identifican en diferentes zonas geográficas.

El tiple interpretado en la guajira es consecuente con las características particulares del género, aportó a la sonoridad de la composición los aires antillanos aplicando la técnica del instrumento enmarcada en gran parte por la tenencia de un cuarto orden que ofrece un registro más amplio de notas, permitiendo en la parte armónica, organizar la digitación de los acordes con diferentes patrones de ejecución que varían según el matiz de las secciones o partes de la canción, en el juego melódico, una disposición interválica cómoda y la posibilidad de interpretar melodía y acordes al mismo tiempo.

Identificar todos los aspectos a tener en cuenta al momento de componer, representó un desafío, sin embargo, al determinar dichos aspectos se generaron ideas que permitieron cumplir el objetivo principal del trabajo: *componer son a partir del tiple*, y

contribuir con el desarrollo y la investigación del tiple en la creación de repertorio; sin lugar a duda el trabajo sirvió de ruta para responder incógnitas que se hacía pertinente resolver: engranaje del tiple en formato sonero y composición de un son a partir de la naturaleza técnica del tiple. Sin embargo, la elaboración de éste trabajo, generó muchas otras preguntas que el en desarrollo profesional del investigador se irán develando y aplicando al instrumento y a la música.

El texto de referencia fue de gran utilidad para poder establecer una guía que permitiera determinar el comportamiento del tres en muchos aspectos, empezando por la escritura: Al ser escritura... para un instrumento folclórico no occidental no tiene unas convenciones genéricas sino más bien una simbología adaptada al instrumento que requirió de una investigación para poder ser entendida y aplicada al tiple. Además, el texto "*escuela del tres cubano*" tiene como principal objetivo formar treseros, característica que generó los lineamientos y los niveles de dificultad que hacen parte de la composición.

En la búsqueda de referencias estéticas del tiple en este contexto no se encontró ninguna que apropiara el tiple de la manera propuesta en este trabajo, permitiendo así legitimar la necesidad de encontrar una manera de tocar tiple en el son cubano y proponerlo en la escena en donde por la experiencia del autor se han dejado de aprovechar elementos del tiple que enriquecen el estilo y visibilizar el instrumento.

Referencias

- Abad, F. (1997-98) *El son cubano-orígenes, evolución y formas*. Conservatorio superior de música Massotti-litel. Murcia. Curso 1997-98. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/219131108/Federico-Abad-El-son-cubano-pdf>
- Amador, E. (2012), *Escuela del tres cubano*. Atril Ediciones musicales.
- Amador, O. (2015). *Fundamentos pedagógicos para la interpretación y enseñanza del Huayno peruano en el tiple solista*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1563>.
- Amat, P. (2017) *Mis caminos del tres cubano, tutorial – lesson*. [video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zR7gR4BNxHc&t=1949s>
- Antecedentes históricos del tres cubano* (2018) Entrevista a Efraín Amador [video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B-kH6FE4ehM>
- Delgado, B. (2017) *Salsa y década de los ochenta, apropiación, subjetividad e identidad de los participantes de la escena salsera en Bogotá* [Tesis de doctorado] Universidad de Valladolid. España.
- El tiple y su rumba, la sucursal S.A “timbaleros salsa festival 2012”* (2012) [video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=k4_eoMS7cKQ
- Enciclopedia cubana (s.f.) Recuperado de https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana
- España, R. (2000) *La salsa un fenómeno histórico, social y cultural*.
- Fontalvo, J. (2003), *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*.

Garzón, M. (2009) *14 SONES. Una historia oral de la salsa en Bogotá*. Pontificia Universidad

Javeriana. Recuperado de:

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5367/tesis350.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hernández, D. y Alonso, E. (2020) *Este es nuestro changüi (documental)* [video] Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=61c7krS0Wno>

Larrea, R. (2005) *Kabiosiles, los músicos de Cuba*.

León, A (1984). *Del canto y el tiempo*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Linares, M. (s.f.) *Elementos primigenios del son y su relación con otros géneros del caribe*.

Recuperado de

http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Elementos_Primigenios_del_son.htm

López, R. (2015) Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación, en, *A contratiempo, revista de música en la cultura*.

Obtenido de [http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/educar-para-la-investigacin-creacin-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento)

[25/articulos/educar-para-la-investigacin-creacin-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-25/articulos/educar-para-la-investigacin-creacin-reas-de-trabajo-tipos-de-conocimiento).

Puerta, D (1988) *Los caminos del tiple*. Ediciones AMP, Bogotá, Colombia.

Ríos, E. (2008) *El tres cubano*. Recuperado de [https://es.scribd.com/document/177323888/El-](https://es.scribd.com/document/177323888/El-Tres-Cubano-Efrain-Rios-Esp)

[Tres-Cubano-Efrain-Rios-Esp](https://es.scribd.com/document/177323888/El-Tres-Cubano-Efrain-Rios-Esp)

Santafé, O. (2016). *La escuela del tiple en Colombia, encuentros y desencuentros de una*

comunidad de práctica pedagógico – musical. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/20.500.12209/1015>.

Son (s.f) Recuperado de: <http://mipais.cuba.cu/cat.php?idcat=57&idpadre=3&nivel=3>

Sucu sucu cubano, género musicalailable cubano. (2017) [video] Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=mPCk12o0mhg>

Ulloa, A. (2012) *La salsa: una memoria histórica musical. Nexus comunicación.* Edición 4, pp. 175-186. Escuela de Comunicación social, Facultad de artes integradas, Universidad del Valle.

ANEXOS

Anexo 1. Score “Mi tiple guajiro”

Anexo 2. Audio “Mi tiple guajiro”

Score

MI TIPLE GÜAJIRO

GÜAJIRA CUBANA

Andres lopez

♩ = 120

trompeta 1

trompeta 2

voz

tiple

contrabajo

Claves

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

11

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

Gm A7 Dm

16

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

Gm A7 Dm Gm A7 Dm Gm A7

21

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

26

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

yo ten goun ti ple can tor

guajero

Gm A7 Dm Gm Gm A7

31

1. 2.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

que seo ye a llaen la le ja ni a yo ten goun ni a pa raes ta tie rra que ri da

E.Gtr.

Dm Gm A7 Dm Dm Gm A7

E.B.

Clv.

36

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

don de can tael rui se ñor

E.Gtr.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

E.B.

Clv.

41

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

8

tam bien le can taa las flo__ res a __ las __ mas lin __ das mu cha chas

E.Gtr.

guajeo

Gm A7 Dm Gm A7 Dm G7 A7

E.B.

Clv.

46

1. 2.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

8

tam bien le bam bu co vals y gua ra __ chas y los mas her __ mo sos so nes

E.Gtr.

Dm Dm Gm A7 Dm Gm A7

E.B.

Clv.

51

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

de las mon

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

56

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

1. 2.

ta ñas de mi co lom — bia co u na cuer — da por mes el a ño

Gm A7 Dm Gm A7 Dm

61

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

3 3

rasgueo

Dm Gm A7

3 3

3 3

66

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

71

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

Gm A7 Dm C B \flat A7

76

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

81

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

mi raes te tum ba i to bien

86

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

sa bro si to con su to na dae le gan te mi ra ques ta sa bro soy yo me lo go zo gua

91

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

jian do co mo los gran des mi raes te tum ba i to bien sa bro si to con su to na dae le gan

E.Gtr.

Gm A7 Dm Gm A7 Dm Gm A7

E.B.

Clv.

96

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

— te mi ra ques

E.Gtr.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

E.B.

Clv.

101

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

ta sa bro soy yo me lo go zo gua jian do co mo los gran ___ des

E.Gtr.

Gm A7 Dm Gm A7 Dm Gm A7

E.B.

Clv.

106

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

mi raes te tum ba i to bien sa bro si to con

E.Gtr.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

E.B.

Clv.

111

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

su to na dae le gan — te

E.Gtr.

Gm A7 Dm Gm A7 Dm Gm A7

E.B.

Clv.

116

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

mi ra que me lo go zoy es ta sa bro so gua jia do co mo los gran — des

E.Gtr.

Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

E.B.

Clv.

121

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.

126

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T

E.Gtr.

E.B.

Clv.